













**PEINTRES PROVINCIAUX**  
**DE L'ANCIENNE FRANCE.**

---

**TOME SECOND.**

PARIS. — Imprimerie Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 16, au Marais







# THE

LA

INTRO

THE

THE

THE  
DREAM



**RECHERCHES**  
**SUR LA VIE ET LES OUVRAGES**  
**DE QUELQUES**  
**PEINTRES PROVINCIAUX**  
**DE L'ANCIENNE FRANCE,**  
**PAR**  
**PH. DE CHENNEVIÈRES-POINTEL.**

---

**TOME SECOND.**

---

**PARIS**  
**DUMOULIN, LIBRAIRE, QUAI DES AUGUSTINS, 13.**  
**DEFLORENNE, LIBRAIRE, QUAI DE L'ÉCOLE, 16.**

---

**1850**

170. h. 99

Les *Recherches sur les Peintres provinciaux* se trouvent, pour les libraires étrangers, chez MM. Jules Renouard et comp., libraires à Paris, rue de Tournon, 6.

Le prix de chaque volume est de 5 francs.



# AVANT-PROPOS.



Ce n'est pas tout de voir les ouvrages des grands hommes, nostre curiosité ne s'arreste pas là ; elle veut passer outre, et sçavoir la vie de ceux qui en sont les auteurs. La satisfaction n'est pas entière de voir une riche peinture; on souhaite d'en sçavoir l'ouvrier, dont la connoissance, pour l'ordinaire, adjoute beaucoup à la pièce : dans ces rencontres, ils se servent à la pareille, et de mesme que l'ouvrage recommande l'ouvrier, l'ouvrier fait honneur à l'ouvrage.

HILAIRE PADER, Peintre Toulousain, *Vie de Jean Pol Lomasse, Peintre Milanois.*

## AVANT-PROPOS.

---

En réponse aux jugements sévères qui ont été portés sur mes premières *Recherches des Peintres provinciaux*, ou plutôt qui auraient pu l'être (car mon premier volume d'essai a été accueilli avec la plus encourageante complaisance par les curieux de ces sortes d'études), je n'ai que trois phrases à citer, toutes trois écrites par des hommes d'une incontestable autorité. Et ce n'est pas moi seul que je couvrirai de leur grand nom, mais tous les laborieux défricheurs de l'histoire des arts.

J'ai été et je vais être diffus, j'ai été et je vais être incomplet. Mais, dit François Brulliot dans la préface de son *Dictionnaire des Monogrammes*, « celui qui dans le vaste champ des arts et des sciences s'occupe avec assiduité de la recherche, de la réunion et de l'examen des renseignements qui se trouvent dispersés, placés souvent où l'on n'eût pas cru les trouver, et quelquefois même obscurcis par la manière dont on les a présentés, ne tardera pas à se convaincre

qu'il s'est chargé d'une œuvre sans fin ; il reconnaîtra que s'il ne voulait offrir au public les résultats de son travail qu'au moment où il n'y aurait plus rien à y ajouter, qu'au moment où ce travail aurait dans toutes ses parties la même perfection, il devrait à jamais renoncer à la publication d'ouvrages qui coûtent tant de temps et de soins à leur auteur. Il est bien certain que beaucoup de livres qui auraient été utiles aux arts et aux sciences n'ont jamais paru parce que leurs auteurs n'ont pas su terminer leur travail. »

J'ai montré pour les humbles et pour les inconnus une tendresse profonde et partiiale. Mais écoutez ce qu'à la dernière page des *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Georges Vasari dit *aux artistes* : « A qui il semblerait que j'ai trop loué certains artistes, ou anciens ou modernes, et qui, en faisant comparaison de ces anciens avec ceux de cette époque-ci, s'en moqueraient, je ne sais quelle autre réponse faire, sinon que j'entends avoir toujours loué, non pas absolument, mais, comme on dit, eu égard aux lieux, aux temps, et autres circonstances semblables. Et à vrai dire, bien que le Giotto, par exemple, ait été très-loué en son temps, je ne sais ce qu'on eût dit de lui et d'autres anciens s'ils eussent existé au temps de Buonarrotti ; outre que les hommes de ce siècle, lequel est au comble de la perfection, ne seraient pas au degré où ils sont si ceux-là n'avaient d'abord été tels et ce qu'ils furent avant nous. Et en somme que l'on croie bien que ce que j'ai fait en louange ou en blâme, je ne l'ai pas fait avec malveillance, mais seulement pour dire le vrai, ou ce que j'ai cru être le vrai. Mais on ne peut toujours avoir en



main la balance de l'orfèvre, et celui qui a éprouvé quelle chose c'est d'écrire, et surtout sur un sujet où il y a à faire des comparaisons qui de leur nature sont odieuses, et quelle chose c'est de donner un jugement, celui-là m'aura pour excusé. » Et ailleurs Vasari dit encore à propos de Marco de Calabre : « Quand le monde a une grande lumière dans une science, il en resplendit universellement partout; et là où la flamme est plus grande ou plus petite, selon les sites, selon l'air, les miracles qu'elle fait éclore sont plus grands ou plus petits. En effet, continuellement certains génies dans certaines provinces sont aptes à certaines choses auxquelles d'autres ne pourraient l'être, et quelques fatigues qu'ils endurent, ils n'arrivent jamais au point d'une très-grande supériorité. Mais si quand nous voyons en quelque province naître un fruit qu'il n'est pas d'usage d'y voir naître, nous nous en émerveillons, d'autant mieux pouvons-nous nous réjouir d'un beau génie quand nous le trouvons en un pays où ne naissent pas des hommes de semblable profession. »

Que voilà de vraies et loyales paroles!

C'est avec des chatouillements de pitié et de joie inexprimables que j'ai pêché, un à un, dans le fleuve d'oubli, les trois cents noms de mes artistes provinciaux. Quiconque a travaillé avec foi et a produit une œuvre de pensée, mérite d'être jugé. Créer fut toujours un don difficile et rare. Il est injuste de dire : Je constate seulement que cet artiste a vécu. S'il est vrai de dire que toute œuvre d'art porte en soi une sensation de plaisir ou de peine, éveille une idée ou un rêve

doux ou amer ; s'il est vrai que les jouissances que l'homme trouve dans l'art sont aussi infiniment variées que celles mises par Dieu dans la nature, aucune œuvre de l'art ne saurait être indifférente à la critique humaine ; et il faut que chaque artiste obtienne, selon son génie, selon les ressources et le caractère de son siècle, qui une obole, qui un talent de gloire. Et quand un peu d'indulgence payerait le cruel arriéré de gloire dont tant de noms languissent privés depuis l'heure de la mort, ne serait-ce pas encore justice ?

Mais si je remue seul un champ ingrat et isolé, je ne suis pas seul voué à cette sorte de fouilles réparatrices. Et qui donc a mis la pioche en main à tous les jeunes esprits de mon temps ? Je sais que c'est l'instinct, détestable et sublime à la fois, de notre siècle, d'abaisser les grands et d'élever les petits. Mais là il y a autre chose : l'ardeur intempérante de ces artistes dont nous relevons la statuette mutilée, leur vivacité irréfléchie de mouvement, leur naïve insouciance, leur inégalité de pensée et de main, cette douceur fine et franche du sentiment, cette verdure d'âme si crue, ces allures, tantôt si fières et si tourmentées, tantôt si jeunes et si défaillantes, et toujours inquiètes, qu'ils doivent à l'indiscipline, tout cela ne nous ressemble-t-il pas ? N'est-ce pas nous mêmes, ô mes amis, et le triste destin de nos œuvres, que nous saluons pieusement en eux ?

J'en ai dit assez long ailleurs sur la valeur attrayante de mes artistes. Presque tous se rattachent, par un voyage de jeunesse à Rome, à la tradition italienne. Chez la plupart, la nature individuelle efface peu à peu le souvenir des grandes

écoles maitresses ; le mal est, qu'ayant perdu ce fil d'or d'Ariane, ils se consomment à le rechercher ; mais enfin au bout d'un temps ils sont eux-mêmes et leur sang provincial coule à plein dans leurs œuvres. C'est là une observation fréquente ; mais rien n'est d'ailleurs plus divers et plus ondoyant que les mille courants croisés d'influence qui ont agité l'art en nos provinces ; la préface là-dessus doit renvoyer au volume, — pauvre cher volume, moins heureux en souvenirs vagabonds que son aîné, mais aussi riche au moins en communications amicales. Car mes recherches sur des peintres inconnus m'ont valu ce rare bonheur de faire des livres dont mes vieux amis font la moitié et dont l'autre moitié se fait par des amis nouveaux. Qui s'étonnera que ces recherches me soient chères, et que j'y mette quelque passion ? qui trouvera mauvais que je dise qu'il y a plus de vives senteurs à respirer dans les fleurs sauvages de mon jardin provincial que dans les plantes orgueilleuses écloses sous les serres de la renommée parisienne ?

20 septembre 1849.

# INTRODUCTION.

---

De la Régénération des Arts en province, et des anciennes Académies  
provinciales de Peinture et de Sculpture.

...

# INTRODUCTION.



De la Régénération des Arts en province, et des anciennes Académies provinciales  
de Peinture et de Sculpture.

Octobre 1849.

L'écrivain qui prend quelque souci de l'avenir de ses livres, doit, je le sais, les purger et les garer scrupuleusement de toute actualité. Quelque belle, glorieuse et palpitante que soit la cause pour laquelle vous mettez plume en main, la parole écrite pour le moment ne survivra pas au moment. Et cependant, je le confesse, c'est un travail d'actualité que je vais reproduire ici, en forme de longue préface : Dieu me garde de mon propre pronostic !

La révolution de 1848 fut suivie d'un violent et bruyant réveil de la province, et je fus de ceux qui espérèrent ardemment de ce réveil le spectacle magnifique de la décentralisation intellectuelle. Nous nous trompions, hélas ! Un an plus tard les provinces de France étaient rendormies dans un misérable énervement dont la chute complète de l'ancien monde social est peut-être seule capable de les guérir. Je crus alors, comme aujourd'hui, que le premier remède au charme terrible qui pesait sur la province était de lui montrer, ainsi que firent les chevaliers à Renard dans les jardins d'Armide, non le miroir magique de sa gloire à venir, mais celui de sa

gloire passée, et les sentiers que je jugeais les plus droits et les plus commodes pour arriver à un lendemain aussi éclatant que la veille. Si ce lendemain tarde, tarde encore, il viendra, croyons-le. Soulevons de toutes nos forces le passé contre le présent. Il ne saurait être dit que le rayonnement universel de la patrie est à jamais la spéculation rêveuse de l'historien.

Il nous est trop facile de voir aujourd'hui que la seule cause, la cause immédiate de la mort des beaux-arts en province, c'a été la centralisation systématisée et opérée par Louis XIV au profit de la splendeur de son règne, mais aussi pour la ruine de la monarchie et de sa race. Jusqu'à l'époque de Louis XIII, chaque artiste de province trouvait à se développer dans son terrain, avec toutes les conditions d'une bonne croissance; on ne se transplantait pas. Au seizième siècle, il était aussi facile à Érasme, Rabelais, Bernard de Palissy, Primatice, Shakspeare, Holbein ou Jean Goujon, d'être et de produire leur œuvre dans un village que dans Rome. Le sens et l'instinct libre de la création étaient partout et en tous. Rien qu'à compter les œuvres sculpturales, voyez, dans la France d'alors, les saints de Solesmes, les tombeaux des ducs de Bretagne, de Bourgogne et de Berry; Michel Columb taillait avec autant de génie ses images en Touraine, que Léger Richier en Lorraine, que Nicolas Bachelier à Toulouse, que Richard de Taurigny à Padoue. Quand Primatice et maître Roux venaient de Florence à Fontainebleau décorer un palais pour François I<sup>er</sup>, une école de peintres nombreuse et féconde trouvait aussi bien à se former et à prendre racine dans cette petite ville à douze lieues de Paris que dans Paris même, où la confrérie de Saint-Luc, existant là depuis deux cents ans déjà, n'exerçait point d'ailleurs sur le génie des artistes cette tyrannique influence qui fut le funeste caractère de l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée sous la régence d'Anne d'Autriche.

L'époque de la création de cette Académie royale de pein-

ture et sculpture coïncide fatalement avec celle de cet unitarisme absolu de la monarchie française opéré par Louis XIV et préparé par Richelieu et Mazarin. Pour satisfaire aux immenses travaux des palais qu'il faisait construire et décorer, il fallut enrégimenter l'art et les artistes de tout le royaume, et l'Académie royale de peinture se trouva être un merveilleux instrument de concentration et d'unité de production entre les mains du grand roi et de Charles Lebrun, son ambitieux peintre favori. De cette heure, tout ce qui manie le ciseau ou la brosse se soumet à une autorité impérieuse, absorbante, uniforme; une certaine manière académique se constitue, à la pompe et aux règles de laquelle nul ne peut plus se soustraire. Toutes les compositions semblent créées par la même imagination; toutes les figures affectent le même type, et ce type dès lors ne se renouvelle ou ne se modifie plus qu'à chaque génération de princes. Chaque peintre d'un peu de mérite s'échappe de sa province et vient rechercher l'honneur d'être admis dans cette corporation privilégiée qui seule peut donner la réputation et la fortune. Ceux qui restent dans leur pays ont les yeux tournés vers la belle manière de l'Académie royale; là est la seule école, là est le moule de toutes les œuvres glorieuses. On ne songe plus à consulter naïvement le génie de cette terre natale qui, suivant la fable antique, sert de mère et donne leur force aux vrais géants. Aussi les chefs-d'œuvre deviennent-ils rares, même à Paris, et les seuls hommes de quelque relief sont dès lors les artistes au fond desquels Paris n'a pu détruire leurs instincts et leurs principes ineffaçablement provinciaux : j'ai déjà nommé Largillière, Jouvenet, Watteau. Et la pensée des arts ne vécut plus dès lors en province que par ces précieuses écoles académiques de dessin que quelques artistes ou amateurs retraits de Paris, Descamps, Devosge, les Rivalz, etc., fondèrent, organisèrent et dirigèrent dans certains grands chefs-lieux du royaume; mais tout cela n'était plus depuis longtemps et ne devait plus être jusque au-



jourd'hui que chair fraîche à dévorer pour la peinture ogresse de Paris.

Ce ne sont pas seulement les arts spéciaux de peinture, de sculpture et d'architecture dont je déplore l'anéantissement dans les provinces de France, mais avec eux et par eux tous ces charmants arts de l'ameublement et de la luxuosité qui sont disparus à leur suite : l'ornementation dans les ustensiles et les boiseries ; une certaine recherche dans la décoration des salles cérémoniales de chaque maison ; la richesse de forme et de matière des poteries, vases, tentures, dressoirs, orfèvreries, serrureries, et de ces mille riens dont l'assemblage forme le trésor de chaque famille, et que nos aïeux tenaient à rendre plus précieux encore par les caprices infiniment variés de l'élégance et de l'art. Où sont les émaux de Limoges, dessinés par Léonard Limosin et Courtois ? Lyon a-t-elle encore dans ses ateliers d'imprimerie cette colonie florentine qui dessinait et gravait en bois les beaux titres, les belles estampes et bordures de pages de ses missels ? et les tapisseries d'Arras ? et les faïences et porcelaines de Rouen ? Quel opulent hôtel, construit de nos jours, montre des portes ou des consoles sculptées en mascarons grotesques comme celles que Toro taillait encore il y a cent ans à Aix ? Ce n'est plus que dans nos campagnes les plus isolées, les plus sauvages, que l'on retrouve quelque trace de ce goût de l'art appliqué aux meubles les plus usuels de la vie : des fleurs et des oiseaux peints grossièrement au fond des assiettes de terre commune, et les frises des armoires de mariage sculptées de fines ornements symboliques, bouquets de roses ou tourterelles se becquetant. Et qui sait dans quelles fabriques reculées se colorient ces misérables poteries, dernier souvenir d'une industrie délicate ? Qui sait à quel établi de village se taillent ces délicats festons de chêne, dernier fruit direct de l'art ingénieux des sculpteurs en bois dont Paris aujourd'hui paye si chèrement les œuvres les plus grossières et les plus vermoulues ? Il n'est que trop clair que le

goût des meubles et des ustensiles ouvragés, que le luxe d'art, en un mot, est entièrement éteint en province, et avec lui tout sentiment d'artiste. Je ne citerai que les sculpteurs en ivoire de Dieppe. Autrefois la sculpture en ivoire était un art qui marchait presque de pair avec celle en marbre ou en bronze : qu'on se rappelle le Christ d'Avignon et les autres merveilles sculptées par Guillermin ; et Jaillot ne fut-il pas reçu à l'Académie royale comme *sculpteur de crucifix* (1)? Les sculpteurs d'ivoire qui remplissent les boutiques de Dieppe de mille bimbeloteries variées, ne sont tout juste que des ouvriers et n'ont jamais été des artistes. Un artiste véritable, Graillon, est né, par hasard, dans cette délicieuse petite ville ; il a compris que l'ivoire était si peu une matière d'art pour ses compatriotes, qu'il ne s'en est jamais servi et a modelé des terres cuites.

Il est cependant bien temps de rompre enfin ce funeste sortilège qu'a jeté Paris sur l'esprit des provinces, cette triste conspiration de l'abrutissement par le sommeil et l'insouciance. Paris prétend que Paris seul est riche ; Paris prétend que Paris seul sait comprendre, encourager et faire naître les belles choses. Que la province montre à Paris qu'elle seule produit les vraies richesses, que, donnant jour à tous les génies dont Paris s'enorgueillit, elle sait aussi bien que Paris les développer, les nourrir et s'en faire parure ; et s'il est vrai qu'elle ait entrepris sérieusement de secouer le joug et de se refaire une vie nouvelle, que la province entende bien qu'elle n'y parviendra point sans chercher dans le développement des beaux-arts un vigoureux secours. Qu'est-ce, en effet, que les beaux-arts, si ce ne sont des modes d'éducation du cœur et de l'esprit par les sens les plus nobles de l'homme ?

Aucun goût relevé des arts n'échauffe plus, par malheur,

(1) Voir sur J. B. Guillermin, les frères Jaillot, et Legerot, le 3<sup>e</sup> volume du *Cabinet des Singularités*, de Fl. Lecomte.

ces fils de gentilshommes et de riches bourgeois que retient encore la province : ils vendent aux juifs brocanteurs de Paris, qui rôdent en harpies autour de leurs logis, les meubles, les tableaux et les curiosités de famille. Ils ne cherchent plus à se rendre compte du plaisir relevé que leurs aïeux ont pu trouver dans ces belles choses ou ces rares collections ; si bien qu'après quelques années encore de cet abrutissement systématique des provinces, il ne serait plus resté une œuvre d'art dans toutes ces généreuses maisons qui, dans les siècles passés, ont fait naître ou ont attiré d'Italie et de Flandre les arts dans nos provinces et ont nourri les artistes. La vie de province, par son calme, par la continuité de ses héritages et de ses traditions, est plus favorable qu'aucune autre à ces patientes recherches, à ce bon entretien, à cette conservation soigneuse qui font la gloire de l'amateur et le salut des chefs-d'œuvre qu'il rassemble. La paix et l'égalité profondes de la vie matérielle en province ne seraient pas moins favorables aux vrais artistes, pour l'esprit desquels le calme et l'isolement ont été en tout temps et en tout pays la meilleure condition d'être, la meilleure nourriture.

Le premier point est sans doute d'inspirer à chaque province l'estime des œuvres d'art qu'elle a fait naître ou qu'elle renferme, d'y vulgariser le goût des arts par l'étude des principes et des moyens qui sont propres au génie de chaque pays et par l'étude de l'histoire de ses artistes. Ceci est le partage capital et exclusif des hommes de recherches et des hommes initiés aux mystérieux attrait de la peinture et de la sculpture. Les études archéologiques en ont éclairé beaucoup dans chaque province. Il importerait de grouper dans des recueils particuliers toutes les études éparses qui se sont produites ou se produiront sur les beaux-arts en province. J'espère et je crois fermement qu'il va se faire dans les publications des travaux académiques et d'antiquaires, une plus large part à la biographie et à l'étude des maîtres miniaturistes et verriers qui furent, jusqu'au seizième siècle, les plus in-

times et les plus féconds dépositaires de l'art en France, et qui nous ont laissé une si adorable moisson de ~~nauf~~ chefs-d'œuvre injustement méconnus par deux siècles.

Les érudits apprendront aux provinces à estimer les œuvres d'art, à rechercher les belles choses, à regarder avec curiosité, dans leurs musées, les merveilles des grands maîtres européens et, dans leurs églises, les reliques de leurs anciens artistes ; mais c'est au patriotisme zélé et actif de ces comités provinciaux que voulait organiser la politique au profit de la décentralisation administrative, qu'incomberait le mieux la tâche de favoriser et de développer la pratique et l'exercice des arts dans les provinces.

Jamais la France n'aura produit une plus innombrable multitude d'artistes que de nos jours. Paris en est une fourmilière ; et, quoique vivant dans cette époque et moins clairvoyant par cela même, il nous est cependant possible d'affirmer que le xix<sup>e</sup> siècle sera, pour notre patrie, sa plus grande époque d'art ; ce que le xvi<sup>e</sup> fut pour l'Italie et le xvii<sup>e</sup> pour la Flandre. Des causes factices, telles que la création du musée de Versailles, ont encore accéléré l'effrayante multiplication des artistes en favorisant de fausses vocations ; et la progression toujours croissante des œuvres envoyées aux expositions du Louvre ne permet guère d'évaluer à moins de cinq mille le nombre des peintres, sculpteurs et graveurs, qui, dans Paris, cherchent profit de leur travail. Il n'est pas besoin de prouver que, sur ces cinq mille artistes, mille à peine, par leur talent ou leur fortune indépendante, suffisent à leur vie et à celle de leur famille ; les quatre mille autres sont affamés, et subsistent, dans cette ville, d'expédients et d'industrie. Or, trois mille au moins sont enfants de la province et sont venus de Lille, de Marseille ou de Nantes, sur la foi de leurs jeunes espérances ; et, tout opprimés qu'ils sont par la misère à Paris, ils ne reprendront jamais le chemin de leur pays, parce qu'ils n'y trouveraient point, savent-ils bien, un amateur pour leur acheter un tableau par an,

deux connaisseurs pour le louer avec goût ; et dans cette grande émigration de tout ce qui se sent quelque force et quelque ambition, vers la ville qui seule distribue leurs couronnes aux artistes et seule sait les vanter aux étrangers, Paris n'a plus même le loisir de se préoccuper d'où lui viennent, de tous côtés,

Tant d'enfants qu'en son sein elle n'a point portés.

La province ne suffit pas à compter tous ceux qui s'enfuient d'elle à l'aventure, et parmi les célébrités qu'honore Paris, elle ne sait plus distinguer celles qui lui appartiennent.

Je veux ici, comme en une longue parenthèse, citer à preuve de la fécondité provinciale, la nomenclature des artistes que la Normandie seule fournissait aux ateliers et aux expositions parisiennes, dans les années 1846 et 1847. Cette liste, indiquant noms, ville natale, date de naissance ou âge et maîtres, n'est certainement point complète, car on n'y trouve qu'un très petit nombre des artistes travaillant dans leur province même ; mais encore pourra-t-elle être dans quelques années d'un certain intérêt pour les curieux de l'histoire de notre école nationale.

Adelus (Jean-Baptiste), né à Agon (Manche), en 1800, peintre, élève de Ferdinand Perrot.

Assonvillez (Léon d'), Rouen, âgé de 23 ans en 1846, peintre, élève de Grenet.

Aubert (Jules), Bellesmes (Orne), 20 avril 1790, peintre, élève d'Aubry.

Bacot (Edmond), Caen, juillet 1814, peintre, élève de Le-poitt-vin et de P. Delaroche.

Ballot (M<sup>lle</sup> Héroïse), le Havre, 2 octobre 1823, peintre.

Berthélemy (Emile), Rouen, 3 avril 1818, peintre, élève de L. Cogniet.

Blanche (Auguste), Saint-Waast de la Hougue (Manche), 6 novembre 1805, peintre.

Boisselat (M<sup>me</sup> Marie-Florence, née Bourguignon), Claye (Seine-Inférieure), 21 août 1814, élève de son mari, Jean-François Boisselat.

Bouët (Georges), Caen, 1817, peintre, élève de P. Delaroche.

Brault (Prosper-François-Jacques), Céaux (Manche), 9 janvier 1816, peintre, élève de L. Cogniet.

Cabasson (Guillaume-Alphonse), Rouen, peintre, élève de P. Delaroche.

Canon (Pierre-Laurent), Caen (Calvados), peintre.

Cartier (Benjamin), Rouen, peintre.

Chaplin (Josuah-Charles), Andelys, 8 juin 1825, peintre, élève de Drolling.

Colas (Auguste), Coutances, peintre, élève de Blondel.

Collet (Édouard), Caen, 26 novembre 1790, peintre, élève de Gosse.

Cotard (Charles), Lisieux (Calvados), 22 ans en 1847, peintre.

Court (Joseph-Désiré), Rouen, peintre, élève de Gros.

Delapierre (André-Onésyme), Neufmarché (Seine-Inférieure), 1814, peintre, élève de Faure.

Desclos (Jacques-Joseph), Mortagne (Orne), 10 août 1823, peintre, élève de Ferri.

Desvaux (Auguste), Avranches, 15 mai 1813, peintre.

Doutreleau (Valentin), Rouen, peintre, élève de Picot.

Dujardin (Louis), Rouen, 23 janvier 1808, graveur.

Dupont (Mathilde-Lefebvre), Andelys, 1818, peintre, élève de Steuben.

Duval-le-Camus (Pierre), Lisieux, peintre, élève de David.

Duvigny (Louis), Coutances (Manche), 1<sup>er</sup> juin 1820, peintre, élève de Despois.

Eudes de Guimard (M<sup>lle</sup> Louise), Argentan (Orne), 9 mai 1827, peintre, élève de Léon Cogniet.

Farcy (Alphonse), Rouen, 1817, peintre.

Faucon (M<sup>lle</sup> Célestine), Caen, peintre, élève de M<sup>me</sup> Desnos.

Foubert (M<sup>lle</sup> Louise-Albertine), Cherbourg, 12 novembre 1824, peintre, élève de Petit.

Fougère (M<sup>lle</sup> Amanda), Coutances, 1821, peintre, élève de Steuben.

Foulongne (Alfred), Rouen, 1821, peintre, élève de P. Delaroche et de Gleyre.

Gérard (Benoit-Auguste), Saint-Lô (Manche), 29 mai 1824, peintre.

Giroux (Achille), Mortagne (Orne), peintre, élève de Drolling.

Godard (Pierre), Alençon, 15 janvier 1802, graveur sur bois.

Godefroy (Félix), Rouen, peintre.

Guernier (Charles-Joseph), Vire, 7 février 1820, peintre, élève de P. Delaroche.

Guernier (Joseph-Joachim), Vire, peintre, élève de Guérin, Saint et Valenciennes.

Guyard (Félix), Coutances, peintre, élève de Quesnel (Basile).

Hamon (Pierre-Paul), Livarot (Calvados), 12 mars 1817, peintre, élève de L. Cogniet.

Julien (Eugène) fils, Caen, 20 octobre 1809, peintre, élève de L. Cogniet.

Julien de l'Épinay (Eugène), Lisieux (Calvados), juillet 1816, peintre, élève de Duval le Camus.

Julien de la Rochenoire (Émile-Charles-A.), Havre-de-Grâce, 27 ans en 1847, peintre, élève de L. Cogniet et de Gleyre.

Lachaisnés-Pierre (Jean-Richard), Cambremer (Calvados), 6 décembre 1789, peintre, élève de Mansion et de M<sup>me</sup> de Mirbel.

Laugée (Désiré-François), Maromme près Rouen, peintre, élève de Picot.

Lebaron (M<sup>lle</sup> Augusta), Caen, peintre, élève de Robert-Fleury.

Lebrun (Auguste), Rouen, 1820, peintre, élève de L. Cogniet.

Lecamus (Georges-Frédéric), Caen, 31 ans en 1846, peintre, élève de M. Elouis.

Lechevalier (Pierre), Valognes (Manche), 1<sup>er</sup> novembre 1822, peintre, élève de Picot.

Lefébure (Gabriel), Falaise, 1820, peintre, élève d'Aug. Hesse.

Legrain (Edmond), demeurant à Vire.

**Legrip (Frédéric)**, Rouen, 5 septembre 1817, peintre, élève de Drolling et de Court.

**Leharivel-Durocher (Victor)**, Chanu (Orne), 1816, sculpteur, élève de Ramey et de Dumont.

**Loutrel (Victor-Jean-Baptiste)**, Rouen, 2 décembre 1821, peintre graveur, élève de Montvoisin.

**Malenson (Paul)**, Rouen, peintre, élève du baron Gros.

**Mansson (Henry-Théodore)**, Rouen, 1811, peintre.

**Marc (Eugène)**, Rouen, février 1818, peintre, élève de David et de Delaroche.

**Marcouville (Paul de)**, Rouen, 26 ans en 1847, peintre, élève de Gros.

**Menier**, Lisieux, peintre.

**Menod (Louis)**, Rouen, 24 septembre 1812, peintre.

**Merme (Charles)**, Cherbourg, 29 mars 1818, peintre, élève d'Huguenin.

**Millet (Fritz)**, Sourdeval (Manche), peintre, élève de Picot.

**Millet (Jean-François)**, Greville près Cherbourg, peintre.

**Milon (Alexis-Pierre)**, Rouen, 17 juin 1784, peintre, élève de David et de Bertin (J. V.)

**Mongodin (Victor)**, Vire, 1820, peintre, élève de De Rudder.

**Morel-Fatio (A. L.)**, Rouen, 17 janvier 1810, peintre.

**Oudinot (Achille)**, Alençon, 1820, peintre, élève de J. Coignet.

**Paisant (Auguste)**, Caen (Calvados), peintre, élève de Gudin.

**Perrin (Émile)**, Rouen, 1815, peintre, élève de P. Delaroche.

**Planty (Hippolyte-Henri du)**, Eu, peintre, élève de E. Isabey.

**Quesnel (Basile)**, Coutances (Manche), peintre.

**Ragoneau (M<sup>lle</sup> Caroline)**, Gaillon, peintre, élève de Steuben et de Deneux.

**Renouard (Eugène)**, Périers (Manche), 1813, peintre, élève de Coignet.

**Rose (Alphonse)**, Rouen, 30 juin 1814, graveur sur bois, élève de Andrew.



Saint-Martin (Paul), Bolbec (Seine-Inférieure), 24 septembre 1817, peintre.

Savignac (Camille de), Bayeux (Calvados), peintre, élève de Gros.

Sévestre (Prosper), Alençon (Orne), 9 juin 1821, peintre, élève de Louis Boulanger.

Sorieul (Jean), Rouen, 1824, peintre, élève de L. Cogniet.

Spindler (Louis), Rouen, mai 1824, peintre.

Stellay (Henri de), Mortagne (Orne), 7 juillet 1823, peintre, élève d'Eug. Delacroix.

Tillot (Charles), Rouen, 1825, peintre, élève de H. Scheffer.

Touppé (M<sup>lle</sup> Louise), Saint-Lô (Manche), et y demeurant, 1820, peintre, élève de L. Cogniet.

Urcé (Paul d'), Breteuil (Eure), 26 novembre 1813, peintre.

Valentin (Henry), Yvetot, 12 juin 1822, peintre, élève de Léon Cogniet.

Vanembras (Arthur-Aimé de), Saint-Vigor de Mieux (Calvados), 14 mai 1809, peintre, élève de J. Coignet et de Lapito.

Vasse (Édouard), Dieppe (Seine-Inférieure), peintre.

Vastine (Armand), Cormeilles (Eure), 1818, peintre.

Vauquelin (Alphonse de), Tilly (Calvados), peintre, élève d'E. Lepoittevin.

Viger-Duvignau (Jean-Louis-Hector), Argentan (Orne), 1819, peintre, élève de Drolling et de P. Delaroche.

Yvon (Adolphe), le Havre, 1817, peintre, élève de P. Delaroche.

Dans l'intérêt des artistes, plus encore que pour l'honneur de la province, il importe de soulager la capitale de cet engorgement funeste. Si la province sait comprendre et encourager les arts de peinture et de sculpture, les arts du dessin, en un mot, comme elle a su accueillir et encourager la musique, cet art énervant et dangereux qui est un peu celui des peuples qui s'endorment dans leur propre oubli, les vrais artistes ne sentiront point s'amoin- drir, je l'affirme, la part ou la par-

celle de génie que Dieu a mise en eux. Les parasites seuls périront dans cette dispersion des écoles, et il n'y aura pas grand mal ; car les fausses vocations ou les insuffisantes sont cause des cruelles famines des artistes, en encombrant les magasins et les salons de mauvaises œuvres qui trompent ou dégoûtent le public. L'inspiration solide, naïve, sublime, personnelle, se rencontre mieux dans la solitude que dans les populeux ateliers de Paris, dont chacun est une coterie. On y apprend le métier, le maniement expéditif de la brosse ou du ciseau ; mais le métier est si peu de chose dans l'art ! Pour juger du bienfait de la dispersion des artistes, je vous renvoie aux cinquante villes d'Italie dont chacune a produit son groupe bien individuel de maîtres ; je vous renvoie surtout à ces Hollandais contemporains de Rembrandt et de Ruysdael, qui, tous, ne firent des chefs-d'œuvre de vérité et de poésie qu'à cette condition d'étudier la nature chacun en son coin, de la voir chacun avec ses yeux naïfs. Je veux non-seulement « les grands foyers de lumière artistique qu'Heurtaut-Lamerville, dans son rapport qu'il fit au Conseil des Cinq-Cents, le 6 frimaire an VII, voulait voir briller dans les cinq communes où les Lycées seraient établis, et qu'il voulait rendre assez actifs pour qu'en s'attirant et se croisant ces lumières pussent couvrir toute la République, » je veux que chaque ville ait à sa portée quelque habile artiste, dont les œuvres fassent honorer les arts par ses provinciaux, capable de décorer les monuments de piété ou de service public que son pays élève, et qui puisse conserver par la toile ou la pierre les traits des personnages les plus considérables de sa ville, d'une façon moins grossière et moins ridicule que ne le font aujourd'hui les artistes ambulants qui suffisent à cette besogne, et qui satisfont si honteusement au goût rétréci et avare de la plupart des familles provinciales. Il est de nos villes qui ont entretenu des pensionnaires à Rome ; j'en sais aujourd'hui qui en entretiennent à Paris. Mais ces mêmes villes livreront à d'autres artistes leurs commandes municipi-

pales, ou accepteront du ministre de l'intérieur d'autres donations que celles d'œuvres signées de leurs compatriotes : il y a malentendu et abandon de soi-même dans tout cela.

Un conseil municipal se résout-il à faire élever sur une place publique de province la statue en bronze ou en marbre d'un héros compatriote, il s'adresse, sans chercher, au premier sculpteur parisien qui lui promettra un rabais dans le prix d'exécution. Une souscription s'ouvre-t-elle dans le but d'honorer une vieille gloire provinciale, elle livrera ses fonds au statuaire inexpérimenté que lui aura, dans Paris encore, recommandé le hasard. — Les étrangers et les Parisiens eux-mêmes qui parcourent nos départements s'étonnent de la médiocrité des œuvres que la province accepte des artistes de Paris, d'hommes souvent d'une réputation fort haute et d'un achalandage fort bien établi. Cela est toujours assez bon pour la province, semble-t-il, et les plus petits eux-mêmes s'acquittent de leurs commandes avec une sorte de mépris. Étrangers de naissance et d'avenir au pays pour lequel ils travaillent, quel mobile patriotique peut, en effet, les exciter à faire merveille ? Lorsque Jean Goujon sculptait pour Notre-Dame de Rouen le magnifique tombeau des cardinaux d'Amboise, et François Anguier, pour l'église des religieuses de Sainte-Marie de Moulins, celui de Henri de Montmorency le décapité, tous deux appliquaient à ces monuments tous les efforts de leur génie, et travaillaient d'aussi bonne foi à accomplir des chefs-d'œuvre que s'ils les eussent destinés à l'abbaye de Saint-Denis ou aux Célestins de Paris. Ce dédain humiliant et dommageable des artistes de la capitale pour la province qui les paye, doit avoir au plus tôt son terme et son remède ; et je les demanderai soit au juste crédit des congrès scientifiques qui, par des questions proposées sur l'histoire de l'art provincial, et par des expositions régionales, viennent d'entrer dans cette voie bienfaisante, soit à ces comités provinciaux qui, dans la pensée des décentralisateurs administratifs, devraient, par l'étude des

principales questions d'intérêt local, agir sur les conseils généraux dans lesquels résident l'espoir et la force de la province. Je voudrais que les uns ou les autres obtinssent des conseils généraux des encouragements éclatants pour les artistes vivant et travaillant dans leur province. Je voudrais qu'il fût établi en principe que ces artistes seuls, restés fidèles à leur terre natale, seront conviés aux travaux de décoration, soit en peinture, soit en sculpture, de tous les monuments publics du département ou de la province, car il y aurait rigueur à circonscrire un artiste éminent dans son département. Un homme d'un talent supérieur appartient à toute sa province, c'est-à-dire à sa race tout entière, à toute sa nationalité partielle. Que l'on maintienne, tant qu'on le trouvera bon, au point de vue gouvernemental, la division de la France en départements; mais au point de vue des arts et des lettres, la délimitation départementale ne doit pas avoir plus d'importance que n'en avait autrefois celle des généralités. — Alors qu'il se présenterait à exécuter soit un édifice, soit un tableau, soit une statue intéressant l'honneur de la province, soit par son sujet, soit par son importance, les artistes résidant en cette province seraient convoqués au concours, à l'exclusion de tous autres; les fruits de ces concours seraient d'abord sans doute faibles, timides et sans éclat; mais le principe une fois posé, les artistes provinciaux reprendraient confiance et orgueil, et confiance et orgueil ne sont-ils pas souvent la moitié du génie? Puis, cette décision rappellerait immédiatement à leur pays bien des émigrés qui y rapporteraient leur science et le prestige de gens qui ont étudié loin, et y répandraient aussitôt le brillant de cette pratique acquise dans les écoles de Paris.

Le remède à la misère artistique des provinces est simple, ce me semble, et n'exige qu'un peu de patriotisme exclusif de la part des comités provinciaux, des conseils généraux et municipaux, vertu qui me paraît aussi facile à obtenir qu'à

prêcher, en ce temps-ci surtout : je ne demanderai rien de plus qu'une organisation vigoureuse et élevée à donner aux écoles de dessin déjà instituées dans la plupart des villes qui possèdent un musée; une régularisation à assurer aux pensions et aux études des jeunes artistes que certaines villes pourront entretenir loin d'elles aux foyers principaux des anciennes écoles; et régularisation avec publicité à assurer de même à ces expositions des œuvres d'artistes vivants, qui sont d'une telle importance pour éveiller la curiosité et le goût du peuple et des classes aisées, lesquelles ont vécu depuis si longtemps étrangères à toute idée d'art, expositions que la plupart des grandes villes ont su rendre périodiques avec succès, et qui offriront à elles seules, aux artistes provinciaux, tous les moyens de renommée, d'émulation et de richesse.

Mais pour arriver à ce grand but, de soulager Paris d'un engorgement funeste, et de rappeler dans les provinces la bienfaisante circulation de la vie des arts en y rappelant les artistes, je ne pense pas qu'il y ait de voies plus sûres et plus commodes, je dois le dire tout d'abord, que de raviver une féconde institution du siècle dernier, que la révolution de 1789 arrêta et bouleversa au début des plus heureuses épreuves qui s'en faisaient de toutes parts. Je voudrais voir reconstituer, sur les bases les plus libérales et les plus vigoureuses, les Académies provinciales de peinture et de sculpture. C'est une création que le *xviii<sup>e</sup>* siècle acclama et propagea avec enthousiasme, et qui était faite pour guérir, par les semblables (*similia similibus curantur*), les déplorables ravages de l'esprit académique parisien.

Si les conseils généraux rappelaient chacun dans son pays les artistes provinciaux que les besoins de gloire et de fortune retiennent à Paris, en leur assurant exclusivement l'exécution des monuments ou des décorations locales, — il faudrait de plus, et à tout jamais, détourner leurs yeux et leurs oreilles de ce séduisant et incessant chant de sirène

que la capitale leur murmurerait si longtemps encore, pour ne pas dire éternellement. Il faudrait, d'un même coup, les attacher au sol natal par la lutte même de leur amour-propre contre Paris, par les liens si chatouilleux de la confrérie, et par ceux plus durables de la paternité du maître pour ses élèves. — Je trouve tout cela dans les anciennes Académies provinciales, et, de plus, l'avantage d'intéresser directement aux arts et aux artistes, par l'honneur d'un protectorat officiel, tous les hommes considérables dans la province soit par leur science spéciale, soit par leur haute position.

Le premier vœu de tous ceux qui ont demandé la décentralisation administrative a été l'affermissement et l'élargissement de l'autorité des conseils généraux ; le premier vœu de qui souhaitera la décentralisation intellectuelle doit être tout pareil ; affermissement et élargissement de l'autorité des facultés de lettres et de sciences instituées et fonctionnant déjà dans les principales villes de nos provinces. C'est le premier moyen légal et pratique, il en faut puissamment user. Les facultés des lettres et des sciences peuvent rendre aux provinces ce que leur donnaient autrefois les Universités, pourvu qu'on sache en faire d'utiles foyers d'études pour les questions vivantes d'intérêt local, ou de solides nourricières d'hommes auxquels leur pays saura offrir le but d'une légitime et suffisante ambition. — Fonder dans tous les grands centres provinciaux d'étude, à côté des facultés des lettres et des sciences, une espèce de faculté des arts, la pensée régénérative que je poursuis ne va guère au delà.

Les Académies, ce mot et cette chose dont je vais tant parler, et plus, je l'avoue, pour les réhabiliter que pour en médire, ont été cruellement traitées par notre siècle, et je ne veux pas dire qu'elles ne l'aient pas mérité. — Les Académies, elles ont eu leur bon et leur mauvais esprit ; elles ont produit le bien, elles ont produit le mal. Nées en temps de décadence, elles ne l'ont point arrêtée, et ont malheureusement

servi à la traditionner, suivant leur nature qui est proprement et purement de former et de conserver la tradition. Cette vertu de tradition qu'elles possèdent est d'ailleurs très-précieuse, et pourrait, dans les provinces, conserver une sorte d'unité aux manifestations du génie d'une même race, et le garder d'une imitation étrangère ou banale. La haine et la rancune ont singulièrement exagéré leur caractère proscripteur et impérial, et l'Académie de peinture et sculpture de Louis XIV même, qui avait appris l'absolutisme à si bonne école, n'a pu empêcher les hommes d'un mérite franc et libre qui parurent dans les deux siècles qu'elle vécut, d'être Watteau, Chardin, Restout, Greuze ou David. Ne la défendons point cependant, cette Académie royale, car elle fut dès l'origine coupable ou complice de l'anéantissement des arts en province, et poursuivit avec un acharnement, naïf peut-être, mais qui ne réussit que trop bien, l'entière mise en oubli de la vieille école qui l'avait précédée. Pour justifier l'orgueilleux dépit qui lui donna naissance et les arrogants privilèges dont elle fit doter son berceau, elle voulut faire croire que rien n'était né avant elle, et comme tous les historiens d'art, les De Piles, les Félibien, les Dargenville lui appartenaient, la croyance s'était fort bien établie jusqu'à nous. Pour mieux effacer, disons-nous, la vénérable confrérie de Saint-Luc, son aînée de trois siècles, et au mépris de laquelle elle s'était insolemment fondée, elle effaça toutes les traces de la vieille école que celle-ci avait abritée et gouvernée. — Condamnons donc, quoique avec respect, les excès de l'Académie royale de peinture et de sculpture, mais constatons que les Académies provinciales organisées par le XVIII<sup>e</sup> siècle furent le contre-poison fourni par elle-même de ses abus d'influence.

Dans notre triste temps, plein de doute et d'incertitude, il semble que nous ne puissions faire un pas, affirmer une vérité, sans l'appuyer sur l'histoire, et Dieu sait cependant combien l'histoire nous profite peu. Aucune thèse ne peut

se produire sans la protection de précédents historiques ; ainsi allons-nous faire, croyant que nous sommes, plus qu'aucun, à l'oracle du poète : toute idée humaine ou divine qui prend le passé pour racine a pour feuillage l'avenir. D'ailleurs, en essayant d'extraire de diverses fondations, enterrées vives par la révolution de 1789, le meilleur programme d'enseignement des arts dans nos provinces, nous ressusciterons toute une époque d'art provincial, bien active et bien inconnue, quoique si rapprochée de nous.

La suffisance ignare de l'érudition parisienne en était venue à ce point en 1762, que l'auteur de l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* écrivait :

« Il y a lieu d'espérer que les écoles de dessin établies à Lyon, à Rouen, à Reims, à Bordeaux, à Toulouse, à Marseille et dans les grandes villes du royaume, fourniront, dans quelques années, des hommes distingués dans les arts ; avantage qu'on ne pouvait attendre autrefois que de la capitale. » — Quant à moi, je crois fermement qu'outre les grands artistes que les provinces enfantèrent au temps de leur féconde indépendance, et qui formèrent des écoles et des groupes individuels, — toutes les villes duciales ou parlementaires quelque peu riches et florissantes, avaient vu, aussi bien que Paris, se constituer anciennement des confréries d'artistes et d'artisans, ou du moins tous les artistes y vivaient sous le couvert d'une large confrérie dont les membres obtenaient çà et là des princes, faveurs, honneurs ou privilèges, qui aussitôt étaient réclamés par l'universalité de la confrérie, et que l'Académie parisienne de Saint-Luc savait fort bien invoquer dans le dernier siècle même de son existence.

Quant aux Académies de peinture, ou écoles publiques de dessin, la pensée d'en instituer dans les provinces est antérieure au dix-huitième siècle, auquel en était réservée l'exécution. Les Académies dérivent, semble-t-il, par leur côté bienfaisant, de l'Académie royale et de Louis XIV lui-même. On trouve, en effet, dans un précieux livre provincial, le



*Traité sur la Peinture*, par Bernard Dupuy-Dugrez, avocat au Parlement de Toulouse, que, « par des lettres-patentes du mois de novembre 1676, ce magnifique monarque unit les Académies de Rome et de Paris : il déclara encore qu'il trouvait bon d'établir des Écoles académiques de ces arts dans toutes villes de son royaume où elles seraient jugées nécessaires pour les apprendre. Cette Académie royale de peinture, observe Dupuy-Dugrez, est une fameuse Université composée de plusieurs facultés : car il y a des professeurs en peinture, en géométrie et perspective qui ont des gages et des privilèges... Dans les provinces et les autres villes du royaume où l'on voudrait faire quelque chose de semblable en faveur d'un art si charmant, on le pourrait effectuer sans beaucoup de dépense et avec un succès merveilleux. » — Et plus loin, en effet, il développe la pensée d'une école publique des arts du dessin, fondée sur l'étude en commun du modèle vivant : « Pour ériger une école publique, il serait digne de cette grande ville (de Toulouse), qui est comme la mère de deux grandes provinces, qu'elle en fît les frais, qui seraient partout si petits, qu'en quelque point que fussent ses affaires, elle serait toujours en état d'en faire facilement la dépense et de s'en attribuer tout l'honneur. Il y a néanmoins de riches particuliers qui, pouvant librement disposer de leurs biens en faveur d'un étranger, seraient en état de faire cette libéralité, s'ils avaient du goût pour la peinture et s'ils prévoyaient l'utilité que la connaissance du dessin apporterait dans nos provinces. » — Puis, çà et là, Dupuy-Dugrez explique en détail ses idées sur l'enseignement pratique du modèle vivant, sur les devoirs des directeurs, sur l'émulation à établir, sur les prix à distribuer. Il invoque même, mais pour en combattre les fâcheux pronostics, un précédent dont Toulouse avait été témoin : « Cette sorte d'école ayant commencé dans Toulouse, on la vit bientôt finir par des motifs de jalousie, parce que tous les peintres qui ont de la réputation ont aussi des sectateurs parmi ceux de leur profession,

parmi les sculpteurs, les curieux et certains artisans même, dont l'art demande quelque teinture du dessin. Il est vrai que ce fut par le défaut d'unité de lieu que cette interruption arriva, et parce que les deux peintres opposés, Pader et Troy (Hilaire Pader, peintre et poète, élève de Chalette, auteur de la *Peinture parlante* et du *Songe énigmatique*; de Troy, souche de ces grands artistes qui ont illustré l'école parisienne au dix-huitième siècle), faisaient tenir le modèle en même temps; mais rien n'aurait troublé cet exercice s'il y avait eu à Toulouse un endroit destiné pour le continuer, et si on eût donné la direction du modèle à l'un et à l'autre en la partageant par le temps. On ferait encore mieux s'il y avait un sculpteur avec le peintre pour diriger la séance et pour travailler avec les étudiants... Des personnes qui connaissent la beauté et le mérite de la peinture et de la sculpture, dit en concluant Dupuy-Dugrez, avoueront avec moi que cette école est le seul moyen d'avoir d'excellents hommes dans toutes les professions qui dépendent du dessin. Les bons ouvriers, au reste, ne dépenseraient pas plus que les mauvais dans cette ville, et ne se feraient pas mieux payer : cependant ces derniers, je veux dire les méchants ouvriers, sont les plus avarés et les plus intéressés; l'honneur de leur profession ne les touchant guère, ils contentent ceux qui les font travailler dans Toulouse et aux environs dans la province avec de très-méchants ouvrages, et sont fort adroits à les faire tomber en leurs mains. Mais si nous avions une école publique où les meilleurs ouvriers se pussent faire connaître, qui serait assez hardi d'entreprendre des ouvrages de peinture, sculpture ou architecture, d'orfèvrerie ou de broderie, s'il n'avait acquis de la réputation dans le dessin, ou par le choix qu'on ferait de lui pour la direction, ou par l'honneur d'avoir remporté le prix? C'est par ce seul moyen que les ignorants seraient reconnus et les habiles ouvriers distingués. Ce serait à la faveur de cette école qu'on ne verrait plus tant de méchants ouvriers dans les plus célèbres lieux de notre ville,

où pourtant tout le monde est naturellement judicieux et assez délicat pour toutes les belles choses. »

Ces projets et ces vœux ne furent point perdus, et ils furent réalisés vingt-sept ans après la publication du *Traité sur la peinture* de Bernard Dupuy-Dugrez, en faveur et à l'honneur du grand peintre son ami, qui, jeune encore, avait illustré son livre de quatre précieuses eaux-fortes, — en faveur d'Antoine Rivals. D'Argenville raconte que « les capitouls, à la considération d'Antoine Rivals, établirent en 1726, pour ses élèves, une école de modèle qui a formé d'habiles gens : cette école a été érigée en 1750, en Académie royale de peinture et de sculpture. » Les capitouls d'autrefois n'avaient pas été pour les arts de si facile composition, car, dans l'origine, ils avaient interdit l'étude du modèle vivant comme offensant la moralité des honnêtes gens. Il est certain d'ailleurs que cette fondation d'une école publique de modèles devait avoir, dans l'avenir d'autant plus de solidité qu'elle serait organisée d'abord par un peintre d'une supériorité incontestable ; et en cela les capitouls firent bien d'attendre la venue d'Antoine Rivals. Du reste, cette école de Toulouse se fortifia et fit fortune ; elle devint le modèle que je proposerai sans détour aux Académies et Écoles de dessin qui pourraient s'organiser ou se développer dans nos provinces. Elle sut rendre, comme plus tard celle de Dijon, la province entière protectrice de ses études, exciter l'émulation aussi bien parmi les riches Mécènes de robe et d'épée que parmi les artistes appelés à y enseigner leur science ; elle sut répandre le noble goût des arts et leur pratique dans la jeunesse de toutes les classes. — C'est ici le lieu d'ouvrir ce petit livre si intéressant, intitulé : *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs, dédié aux amateurs des arts, (Paris, 1777)*, et d'en extraire, en le copiant, tout le curieux monde des artistes provinciaux d'alors :

« L'origine de l'Académie de Toulouse ressemble assez à celle de tous les corps littéraires. Ce fut un petit nombre d'ama-

teurs et d'artistes de cette ville, qui, animés de l'amour du bien public, y inspira l'amour des arts et échauffa le génie de ses habitants, qui se propage, et qui, de lui-même, semble, au premier signal qu'on lui donne, courir au-devant du but. Le roi Louis XV érigea en Académie, en 1750, par lettres-patentes, la Société des arts, que la ville de Toulouse avait fondée en 1726.

» C'est avec un plaisir bien doux que nous faisons connaître au public les citoyens respectables qui sollicitèrent cet établissement. Ce furent MM. Antoine Rivals, peintre distingué, Cammas et Lucas, ses élèves ; M. de Mondran, écuyer, amateur zélé, contribua par ses soins, son crédit et son talent même, à donner aux arts l'état de stabilité dont ils jouissent à Toulouse.

» Cette Académie est la première qui ait été établie en France, à l'instar de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, mais avec des constitutions différentes et un régime analogue aux circonstances particulières et à l'objet qu'on se proposait dans cet établissement : et elle méritait bien cette préférence, étant la première qui ait donné des leçons et des instructions gratuites à quiconque se présentait, sans qu'on eût besoin d'intrigue ni de protection pour y être admis.

» Cette Académie est devenue un collège public où durant l'année académique on professe les arts, comme dans les autres collèges on professe les humanités. On y enseigne publiquement et gratuitement les différentes parties du dessin, la peinture, la sculpture, l'architecture, la géométrie pratique, la perspective et l'anatomie. On place tous les jours le modèle vivant. On y reçoit indistinctement des élèves de tout état et de toute condition. Les classes sont nombreuses et fréquentées par environ deux cents élèves, qui ont le bonheur de trouver dans le sein de leur patrie tous les secours nécessaires et relatifs à leurs talents. L'Académie leur fournit

des plâtres, des estampes, des académies, tous les principes de dessin, etc.

» On donne tous les ans douze prix d'encouragement et quelquefois davantage. Ils sont de différentes valeurs. Le premier est une médaille de 300 livres, il y en a d'autres de 100, de 60, de 30, et de 15 livres. C'est dans nos écoles publiques que l'émulation, échauffant le génie, développe des talents souvent étouffés dès leur naissance. Seize professeurs, sous la discipline de l'Académie et d'un artiste directeur des écoles, dirigent les études. Animés d'un zèle désintéressé et vraiment patriotique, ils se font un plaisir et un devoir de partager aux élèves et leurs soins et leurs lumières, leur offrant les meilleurs modèles et des leçons toujours analogues à leurs talents.

» En dictant gratuitement les principes de dessin, on donne les premiers éléments de tous les arts. Les peintres, sculpteurs, architectes, menuisiers, maçons, charpentiers, tout ce qui contribue à la décoration des appartements, ceux qui se destinent à la bijouterie, à l'horlogerie, aux différentes manufactures, et, en un mot, la plupart des procédés des arts, trouvent mille secours dans les études élémentaires qu'on fait dans l'Académie. Rassemblés sous ses yeux, dirigés par d'habiles maîtres et encouragés par des récompenses, les élèves de l'Académie royale de Toulouse ne peuvent qu'éprouver une vive émulation. Après avoir puisé les connaissances qui leur sont nécessaires, ils vont en répandre les fruits dans la société. Ils portent le bon goût dans les provinces et jusque dans les royaumes voisins. Ils dégoûtent peu à peu ces peuples du gothique et leur apprennent à préférer la belle nature à tous ces monstres qui la défigurent. Il en est quelques-uns qui, plus favorisés de la nature et de la fortune, vont à Paris ou dans les principales écoles d'Italie, faire germer les bons principes qu'ils ont reçus à Toulouse. Plusieurs ont remporté des prix à Paris comme à Rome. Enfin, l'essaim de ces jeunes dessinateurs se répand dans

toutes les parties du royaume : toutes les branches des arts s'en ressentent, et à mesure qu'ils contribuent aux délices et aux commodités de la vie, ils augmentent les richesses de l'État.

» L'Académie est dans l'usage de former chaque année un salon de peinture, dans lequel elle expose au public, non-seulement les productions nouvelles de ses membres, mais encore les meilleurs morceaux de toutes les écoles. Les amateurs de Toulouse, qui ont d'excellents cabinets, se font un plaisir de prêter ces chefs-d'œuvre. On a l'attention de les ménager sagement et de les combiner avec les ouvrages produits par l'Académie. Par cette disposition, il en est peu qui, depuis vingt-cinq ans, aient paru deux fois au salon, parce que, dans l'intervalle, les amateurs renouvellent leurs richesses. On conçoit combien la réunion d'un certain nombre de bons tableaux mêlés avec d'autres moins précieux, les ouvrages des artistes de l'Académie, ceux des amateurs, les essais des élèves, combien tout cet ensemble, exposé dans un salon public, intéresse et présente, à travers une foule d'avantages, l'aiguillon puissant de l'émulation.

» C'est à des secours aussi sagement combinés que l'Académie a avoué elle-même devoir les progrès de ses élèves. On leur doit encore la part que l'étude et l'influence des beaux-arts ont aujourd'hui dans l'éducation des gens de qualité de ces cantons : aussi est-il bien rare de trouver, dans nos régiments, des officiers, élevés dans les environs de Toulouse, hors d'état de dessiner et de lever le plan d'une place.

» Félicitons un pays où les liaisons et l'égalité qui naissent du sincère amour des arts, où les connaissances des artistes et des amateurs se réunissent comme dans un foyer d'où se répand la lumière la plus vive.

» L'Académie royale des beaux-arts de Toulouse est com-

posée d'amateurs et d'artistes formant quatre classes différentes.

» La première est composée des magistrats municipaux qui représentent le corps de ville, fondateur de l'Académie, et qui, à ce titre, lui a donné et entretient un bel hôtel, où sont différentes classes, plusieurs cabinets pour les concours, des salles pour les assemblées et commissions, pour la conservation des plâtres, dessins, livres et effets de l'Académie, offices nécessaires et logements de concierge. La ville paye en outre 3,000 livres, qui, avec ce que la province donne, forment le revenu fixe de cette compagnie.

» La seconde classe est composée de douze associés honoraires, gens de considération qui, par leur crédit et leurs places, peuvent favoriser utilement les arts.

» La troisième classe est formée de vingt associés ordinaires amateurs, parmi lesquels on choisit le modérateur, le secrétaire perpétuel et le trésorier. C'est à eux à faire tous les discours et les analyses, dans les séances publiques et particulières de l'Académie.

» La quatrième classe est composée d'associés artistes honoraires étrangers, et de vingt-cinq artistes habitant la ville de Toulouse, qui élisent parmi eux le directeur des écoles.

» L'Académie choisit parmi ces vingt-cinq artistes les seize professeurs dont chacun enseigne chaque jour la partie qui lui est affectée.

» Depuis l'établissement de cette Académie, le bon goût a fait de grands progrès dans cette vaste province, et elle a le bonheur de jouir des fruits de ses soins et des dépenses qu'elle a faites pour cet objet. La connaissance du dessin et des proportions y est générale parmi les ouvriers, et l'architecture, dirigée sur les vrais principes de l'art, y a acquis cette faveur qu'elle mérite. »

En cette année, 1777, le directeur de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse était Rivals, peintre de l'Hôtel de ville, qui, en même temps, était

professeur de peinture; le professeur de sculpture était Lucas aîné; celui d'architecture, Labat de Savignac. Les professeurs de dessin étaient les peintres Rivals, chevalier de l'Éperon-d'Or, Pins, Cammas père, architecte, et les peintres Labarthe et Gaubert-Labeirie; le professeur de géométrie et perspective était Dufoure; celui d'anatomie, Dujeon. Les adjoints aux professeurs de dessin étaient ce même Dujeon; Lucas, sculpteur; Bastide, peintre, et Cammas fils, peintre de l'Académie de Saint-Luc de Rome. Enfin, les associés artistes étaient : Blanchard, peintre; Capella, sculpteur; Francès, architecte; Echeau; Hardy, architecte; Bouton, peintre en miniature; Loubeau, sculpteur; Noubel, sculpteur; Giry, peintre; Carsenac, architecte; Darbon, sculpteur. En 1769, la quatrième classe de l'Académie de peinture de Toulouse, celle des associés honoraires artistes étrangers, se composait de MM. D'André-Bardon, Vien, de Lagrenée, et des deux Ellein, dont l'un était architecte. Le personnel du directorat et des professeurs est presque le même que nous retrouvons huit ans plus tard; le directeur est Gaubert-Laberie, peintre; le chevalier Rivalz, peintre, est professeur de peinture; Lucas l'aîné, professeur de sculpture; Labat de Savignac, écuyer, professeur d'architecture. Les professeurs de dessin sont : Cammas, peintre et architecte; Labarthe, peintre; Pins, peintre; le chevalier Rivalz; Despax, peintre; Gaubert-Laberie, peintre; Parant, sculpteur; Dufoure, adjoint de l'Académie royale des sciences, professeur de géométrie et de perspective. Les deux professeurs d'anatomie sont Taillard et Dujon. Enfin trois élèves, qui ont remporté le grand prix, ont séance à l'Académie pendant trois ans : Loubeau, sculpteur; Bireben, architecte; Cammas fils, peintre. — Quant aux très-nombreux amateurs possédant des collections de tableaux, dessins et estampes à Toulouse, c'étaient, entre autres, M. de Mondrand, M. de Marcassus, baron de Puymorin; M. de Castel, M. d'Arquier de Pellepoix, l'abbé de Sapte, et le trésorier de France,



Foulquier, qui gravait si habilement des dessins dans le goût de Louthembourg. Enfin, presque tous les académiciens de Toulouse possédaient de riches collections de médailles antiques.

Je n'examinerai pas avec autant de détails les ressources et l'organisation de toutes les autres écoles et Académies des beaux-arts qui, en ce même temps, existaient dans les diverses provinces. Cependant, je veux tout du moins indiquer leurs particularités les plus intéressantes.

L'Ecole publique de dessin de Lyon, établie en 1757, était administrée par douze amateurs-directeurs et par les artistes qui y professaient. Les amateurs-directeurs étaient : MM. l'intendant de la généralité, le prévôt des marchands, l'abbé De la Croix, vicaire-général; Genève l'aîné, De la Cour l'aîné, Monlong l'aîné, anciens échevins; De la Tourette, ancien conseiller à la Cour des Monnaies; Bordes, de l'Académie des Sciences et Arts de Lyon; M. Barou du Soleil, procureur du roi en la sénéchaussée; Souchay, négociant, et les trésoriers de France : MM. Gras et de Boissieu, ce dernier, le charmant dessinateur et graveur, l'un des plus grands artistes qu'aura jamais produits sa ville.

Les deux professeurs de l'école publique de dessin étaient, eux aussi, des artistes d'un mérite élevé et connu de toute la France : Nonotte, de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, de celles des sciences, belles-lettres et arts de Lyon et de Rouen, premier professeur et peintre de la ville de Lyon; Perrache, sculpteur et architecte, de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon; et qui, à ce moment même, exécutait, au confluent de la Saône et du Rhône, des travaux d'un ingénieur habile et hardi. — Les adjoints à professeurs étaient : les peintres Villione, Bley, Coget, Gonichon, et le géomètre Barbier. — Les artistes étaient d'ailleurs presque aussi innombrables alors qu'aujourd'hui dans cette ville : Achard, Baffert, Boulard, Britton fils, Cointeraux, Decrénice, Dupoux, Faure, Hugon, Loyer,

Masson, Michel, Morand, Peronnet fils, Quenot, Rater, Roche, Roux, Thenudey, de Verrière, Vielhe, architectes; les peintres, sculpteurs, ingénieurs, etc.: Bidault, Blaise, Bugnet, Chassignol, Clément Jayet, Decrénice le cadet, de Gérando fils, écuyer; Desarnod, Douet, Dubois, Grand, Guérin, Lallié, Oggiazzi, Peichot. — Les cabinets à voir à Lyon étaient ceux de MM. le marquis de Grolier, l'abbé de la Croix, Imbert, Rast, l'abbé Perrichon, Souchay, Marinet, Rochette, Chancey et Coignet.

L'Académie de peinture, sculpture et architecture de Marseille, établie en 1753, était composée d'un directeur perpétuel, pris parmi les artistes de l'Académie royale de peinture de Paris, d'un directeur-recteur perpétuel, et d'un nombre illimité d'académiciens de tous les états.

*Le Mercure de France* (avril 1753) fournit sur sa fondation une note précieuse : « On apprend que la ville de Marseille vient d'établir une Académie de peinture et de sculpture, sous la protection du duc de Villars, gouverneur de Provence. L'ouverture de cette Académie se fit le 3 du mois de février dernier, et la séance commença par un discours que M. Lemoine, peintre du roi et directeur de l'Académie pour la peinture, prononça sur l'utilité des beaux-arts. M. Verdiguier a été nommé directeur pour la sculpture. La nouvelle Académie est composée de vingt académiciens. Elle tiendra ses assemblées dans une salle de l'Arsenal, et elle fera choix de professeurs habiles pour donner des leçons publiques de géométrie, de perspective et d'architecture. »

Le directeur perpétuel était, en 1776, l'habile peintre d'André-Bardon, natif d'Aix, professeur de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, élève et ami de Vanloo, et qui, dans son *Traité de peinture*, a fait une très-belle place aux artistes provençaux; le directeur-recteur perpétuel était le sculpteur Verdiguier. — Les académiciens-artistes résidant à Marseille étaient Kapeller, peintre et géomètre; Arnaud, peintre; Bertrand, sculpteur; Dageville, architecte; David,

peintre de paysages; Dorange, professeur d'anatomie; Lepetre, professeur d'architecture navale; Moulin-Neuf, peintre d'histoire; Nicolas, sculpteur-statuaire; Revelly, peintre d'histoire; Rei, peintre.

Une lettre insérée au *Mercur de France* (octobre 1756, t. 2) raconte une séance solennelle de l'Académie des arts de Marseille, et sa solennité même rappelle bien que l'on n'est pas loin encore de la date de fondation de l'école publique. « L'établissement d'une école publique et gratuite de dessin, de peinture, de sculpture, de géométrie, d'architecture, de perspective, de mécanique et d'anatomie, sous le nom d'Académie des arts, a paru si nécessaire et d'une si grande utilité dans une ville maritime et commerçante, telle que Marseille, que Sa Majesté a daigné l'autoriser, en permettant par un arrêt de son conseil, à la communauté de cette ville, de donner tous les ans une somme de mille écus pour son entretien. Les progrès de cette académie naissante ne sauraient être ni plus rapides ni plus marqués. De jeunes élèves de tous états s'empressent d'y venir prendre les connaissances que des professeurs éclairés leur donnent avec autant de zèle que de désintéressement. Les talents s'y développent, l'émulation les provoque et la culture les perfectionne. La gloire des maîtres, l'avancement des disciples et l'avantage de la société, sont les fruits de cet établissement. L'Académie des arts a tenu une assemblée publique le dimanche 29 du mois d'août dernier, dans la salle de l'Hôtel de ville, en présence de MM. les échevins, qui méritent d'en être regardés comme les fondateurs, et de plusieurs personnes que l'amour des arts ou la curiosité y avait attirées. M. Verdiguier, directeur, ouvrit la séance par un discours judicieux sur l'utilité des arts qui sont l'objet de l'Académie. M. Kapeller, professeur de dessin et de géométrie, lut ensuite un petit ouvrage bien raisonné sur les éléments de géométrie pratique, et sur la manière dont il se proposait de donner des leçons. M. Dageville, professeur d'architecture et de perspective, donna

dans une dissertation historique écrite avec feu, une idée abrégée de cet art, de son origine, de ses progrès et du point de perfection où les grands artistes des derniers siècles l'ont porté. La séance fut terminée par la distribution des trois prix aux élèves, dont deux étaient destinés au dessin, et l'autre à la sculpture. Le premier fut remporté par le sieur Laurens, le second par le sieur Bonniou, et le troisième fut adjugé au sieur Carriol. Ils les reçurent des mains de MM. les échevins. Le même jour il y eut une exposition publique des ouvrages que les professeurs, les académiciens et les agrégés ont faits dans l'année. Ces ouvrages ont été exposés pendant huit jours dans la salle que M. Charron, commissaire général de la marine, qui protège les arts et qui les aime, a accordée sur les ordres du roi, à l'Académie, dans l'arsenal. Le concours des connaisseurs et l'empressement du public ont été trop flatteurs pour ces artistes, et ne serviront pas peu à les rendre toujours plus attentifs à profiter des observations des uns et à mériter les éloges de l'autre. »

« Exposition des ouvrages des professeurs, des académiciens et des agrégés de l'Académie des arts de la ville de Marseille, faite dans la salle du Modèle, le 29 août 1756 : — Un morceau en relief représentant la Prise du fort Saint-Philippe, sous une allégorie ingénieusement composée, par M. Verdiguier, directeur. — Deux tableaux de paysages, par M. Coste, professeur. — Deux tableaux de paysages, par M. Richaume, professeur. — Un portrait en miniature, par M. Moulinneuf, professeur. — Deux tableaux de l'histoire de Jephté, et une Assomption de la Sainte-Vierge, par M. Zirio, professeur. — Plusieurs têtes de caractère, peintes d'après nature par M. Beaufort, professeur. — Un grand tableau, représentant le Port de Marseille et l'embarquement des munitions de guerre et de bouche que l'on a fait pour l'expédition de l'île Minorque, par les ordres et en présence de M. le maréchal de Richelieu, par M. Kapeller, professeur. — Plusieurs portraits, par M. Revelly, professeur. — Plan et

d'élévation un e place publique dans le champ Major de la ville de Marseille, par M. Dageville, professeur. — Quelques portraits et un tableau allégorique représentant l'Apologie de la Peinture, par M. Panon, ancien académicien. — Plusieurs tableaux de nature morte, par M. Palasse, académicien. — Plusieurs portraits, par M. Staub, académicien. — Plusieurs tableaux de marine, entre autres un Naufrage que l'Académie a accepté pour morceau de réception, par M. Henry, agrégé. — Quelques portraits et un tableau représentant le Frappement du rocher par Moïse dans le désert, par M. Armand, agrégé. — Deux tableaux de paysages, par M. Despeches, agrégé. »

L'année suivante, autre lettre anonyme insérée au *Mercur*e de France du mois d'octobre 1757. En voici le titre : *Lettre au sujet de l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture, faite le 28 août 1757, dans la salle de l'Académie des Beaux-Arts de la ville de Marseille.* Cette curieuse pièce nous apprend que « MM. les membres de l'Académie de cette ville étaient en usage d'exposer leurs ouvrages toutes les années, à la fête de la Saint-Louis. Trois tableaux d'histoire étaient cette année-là toute la production de l'Académie : deux étaient de M. de Beaufort, peintre qui paraissait au critique avoir beaucoup de génie, mais un peu trop fougueux et indécis, ce qui rend ses compositions timides et monotones, et un coloris trop égal (ce jugement ne semble-t-il pas aussi indécis que le génie de M. de Beaufort?). Les deux tableaux représentaient la Résurrection de Lazare et l'Assomption de la Très-Sainte Vierge. Le troisième tableau représentait Énée avec ses armes et deux javelots dans sa main, et accompagné d'Acathe, armé comme lui, auxquels apparaissent Vénus sous la figure d'une chasseresse, un carquois sur l'épaule, les cheveux épars, etc. Cette composition, jugée triviale et mal digérée, mais d'un coloris agréable et d'un dessin et d'une expression modelés sur ceux de Restout et de Boucher, était de David, le même sans doute qui exposait deux Paysages

pastoraux dans le goût de Salvator Rosa, mais rendus d'une petite manière, d'un ton jaune, peu correct dans le dessin et d'un pinceau mou et pesant. Les portraits étaient la partie la plus importante de cette exposition. Le correspondant du *Mercur*, qui paraît avoir horreur des ombres noires ou trop ardentes, traite assez sévèrement les portraitistes Loys et Revely. Il cite de Revely, comme peints de routine à la manière de Rigaud, les portraits de l'évêque de Marseille, des quatre Échevins, et plusieurs autres d'hommes, de femmes et de moines, et une Jeune Vestale. Parmi les nombreux tableaux de marine de Henri, élève de Vernet, il remarque un Soleil couchant et un Clair de lune. Enfin viennent les tableaux de nature morte peints par divers peintres. Il décrit un grand morceau représentant l'Embarras d'un chevalet de peintre, peint par Pallasse ; un autre grand morceau en hauteur peint par M. Mollinneuf, représentant un tabouret sur lequel est un cor de chasse et une basse de violon, groupés avec un pupitre et plusieurs papiers de musique ; et des tableaux de coquilles peints par Kapeller fils. Plusieurs autres morceaux de peintures et de dessins se voyaient encore dans le salon, ainsi que des miniatures peintes à Saint-Étienne. La seule pièce de sculpture était un grand Crucifix de plâtre en bas-relief, modelé par Verdiguier, directeur de cette Académie, — très-bon modèle dont l'auteur a beaucoup plus de pratique de son art que de théorie, disait pour dernier mot le correspondant du *Mercur*, dont les descriptions et appréciations sont d'ailleurs beaucoup plus détaillées que je ne les puis donner ici.

Les cabinets de tableaux, dessins, estampes et curiosités, ont de tout temps été fort nombreux et fort riches dans le midi. On remarquait alors à Marseille ceux de M. de Fontanieu, de Paul, Lebailly de Revel, dom Bruzetin, Germain, Guis, Roussier, Michel, Farrenc l'aîné, Magnan, Rouvière, Taurel, Dufourneau, Laurent, D'Agnan, Fourre, La Tour ; — à Aix, ceux de MM. de la Tour, intendant de Provence, d'Al-

bertas (qui existe encore aujourd'hui), Boyer de Fonscolombe (qui fut vendu à Paris en 1790), de Saint-Paul, l'abbé de Calian, David, Fregier, Graille. On ne comptait plus guère comme artistes dans cette capitale de la Provence, si abondante en chefs-d'œuvre, que le peintre d'histoire Aune, professeur de l'École de dessin (1) ; Pin, peintre en miniature, et Arnulphy, peintre de portraits : M. de Jullienne, arrière-neveu de l'ami de Watteau et secrétaire de la Faculté de droit d'Aix, possède aujourd'hui le portrait de cet Arnulphy par lui-même, et M. Porte en possède l'eau-forte. Voici la note que je trouve sur lui dans le livre impeccable de M. Roux-Alphéran, *les Rues d'Aix*, t. 2, pag. 535 : « Dans le cimetière des Récollets (à Aix), fut inhumé, le 23 juin 1786, Claude Arnulphy, bon peintre de portraits, duquel il en reste un grand nombre à Aix. Il était né en cette ville en 1697, et avait étudié dans sa jeunesse sous Benedetto Lutti, dont il fut un des meilleurs élèves. » Coussin a gravé d'après Arnulphy, les portraits de Joseph Aillaud, médecin, et de Marc-Antoine Bouthier, jésuite ; Vanloo, celui de François de Cormis, jurisconsulte d'Aix. L'administration des Musées vient d'acquérir pour Versailles le portrait de Chicogneau, 1<sup>er</sup> médecin du roi. Il est signé au revers de la toile : *C. Arnulphy pinxit 1750*. C'est un bon portrait, d'un modelé habile, d'une touche large et facile. Arnulphy a été le maître de Peyron, l'un des plus

(1) L'École de dessin, fondée par M. le duc de Villars, gouverneur de Provence, avait été établie dans la chapelle des Dames (à Aix), sous la direction de M. Aune, père de Léon Aune, que M. Porte dit avoir été un intrépide guerrier et s'être distingué dans les campagnes d'Italie sous le général Bonaparte, auquel Aune sauva la vie, dans une affaire où le général s'était exposé comme un simple soldat. A la mort de M. Aune, arrivée en 1787, l'École de dessin fut confiée à l'excellent professeur Jean Antoine Constantin, l'habile paysagiste, le plus modeste des hommes, natif de Marseille, et que nous avons vu mourir à Aix, le 9 janvier 1844, âgé de 88 ans et quelques jours. C'est lui qui y forma, entre autres élèves, M. le comte Auguste de Forbin et Granet. (M. Roux-Alphéran, *Rues d'Aix*. t. II, p. 76.)

habiles rivaux de David, car il est dit que tous les humbles peintres de province auront fourni chacun leur illustration à la grande histoire de nos arts.

Le plus beau cabinet d'Avignon était celui du marquis de Calvière, dont on trouve aujourd'hui des pièces dispersées dans toutes les collections provençales, et auprès duquel on pouvait encore citer ceux du marquis de Caumont, du comte de Boulbon et de M. Aubert. Le Comtat avait des peintres de talent : Sauvan, élève de Pierre Parrocel, et dont on voit un *Saint Dominique* parmi les beaux tableaux de son maître qui décorent Sainte-Marthe de Tarascon ; Lacroix, le peintre de marine, et qui fut le plus heureux élève et imitateur de Joseph Vernet, son compatriote ; Palasse, peintre de nature morte ; Peru, peintre d'histoire : un autre Peru, frère du précédent, était sculpteur et architecte. Avignon avait encore un bon architecte nommé Franque.

— « L'Académie de peinture, sculpture et architecture de Bordeaux ne dut, à proprement parler, son existence qu'à elle-même. Quelques artistes de Bordeaux, secondés en 1768 par M. Douat, avocat-général de la Cour des aides, amateur qui réunit ses lumières au zèle pour le progrès des arts, concurrent d'eux-mêmes le projet d'une académie en règle qui eût pour objet la peinture, la sculpture et l'architecture (1).

(1) N'ayant eu pour première source de renseignements sur les Académies de peinture de province que l'*Almanach des Artistes* de 1777, j'ai lieu de craindre que les notes qui lui étaient adressées des provinces mêmes ne fournissent parfois des dates inexactes. On sait, hélas ! qu'au dix-huitième siècle l'exactitude historique n'était point fort scrupuleuse. Ainsi, il faudrait reculer de plus d'un quart de siècle l'établissement de l'Académie de Bordeaux. Le *Mercur de France*, en novembre 1752, « informe le public que les magistrats de Bordeaux ayant rétabli en 1744 une école de dessin qui subsistait anciennement sous le titre d'Académie de peinture et de sculpture, ont résolu de donner tous les ans trois prix aux jeunes élèves de cette école. Ces magistrats ont commencé cette année l'exécution d'un



Pagez, artiste agréé à Bordeaux, était directeur et le sculpteur Cabirolot associé.

Les académiciens de Bordeaux faisaient comme ceux de Toulouse des expositions de leurs meilleures œuvres dans la galerie de l'hôtel de la Bourse. Les gouverneurs de la province et le public bordelais encourageaient de leur mieux cette utile propagation du goût des arts. M. Cabesse, en 1776, exposait un *Saint Jérôme* ; M. Batanchon, *Castor vengé par Pollux* ; M. Leufet, un portrait ; M. Toul, *le Triomphe de la religion et le Triomphe des Arts* ; M. Corrége, *une Judith* ; M. Ricœur, une corbeille de fleurs et une jatte d'argent remplie de fruits ; M. Lacour, un *Saint Roch*, et *Priam demandant à Achille le corps de son fils Hector* ; M. Pipi, des portraits en miniature ; M. Labatie, des tableaux de gibier. — Les sculpteurs Cessy, Deschamps et Lavour jeune, avaient exposé : le premier, un bas-relief représentant la jonction de la Garonne et de la Dordogne ; le second, un bas-relief en plâtre, représentant *le Roi, le Milan et le Chasseur*, d'après le dessin d'Oudry ; le troisième, un bas-relief en plâtre représentant *l'Enlèvement des Sabines*. — Enfin, M. Terrier avait exposé la coupole de la chapelle de Notre-Dame dans l'église des Bénédictins, peinte à fresque, et M. Lartigue, le professeur d'architecture, un frontispice de portail gothique pour l'église métropolitaine de Saint-André de Bordeaux, dessin de sept pieds en carré, le plan de ce profil et sa coupe.

Qu'on me permette de faire, à l'occasion de cet architecte bordelais, une remarque curieuse et tout à la gloire des provinces.

Paris, au dix-huitième siècle, avait complètement perdu le sens de cette admirable architecture gothique que, sous Henri IV et sous Louis XIII, on honorait encore assez pour chercher à en rappeler la tradition déjà bien vague dans les édifices religieux, dans l'église de Saint-Eustache, par exemple. Mais depuis Louis XIV jusqu'à l'époque impériale, l'aversion et le mépris allèrent à Paris jusqu'à la haine ; ce dégoût igno-

rant, cet inintelligent oubli se traduisent parfois en traits ou en phrases d'une adorable naïveté. — Tantôt c'est l'église Saint-Germain des Prés qui, suivant Piganiol de la Force, se ressent du peu de goût avec lequel on bâtit dans le onzième siècle; tantôt c'est Saint-Germain-l'Auxerrois, dont M. Baccari, rapporte d'Argenville dans le *Voyage pittoresque de Paris*, a trouvé dans son génie les moyens de détruire le gothique informe du chœur, en conservant cependant un exact rapport avec le reste de l'église. La masse énorme de ses piliers, l'obscurité qui y régnait, ont disparu; il a cannelé les colonnes, et a élevé leurs chapiteaux augmentés d'une guirlande. Je ne sais quel hasard empêcha les marguilliers de vendre, suivant le projet qu'ils en avaient arrêté, les vitraux de Saint-Germain-l'Auxerrois, pour donner à la fois plus grand jour à leur église et aider aux frais de la restauration du chœur par l'architecte Baccari. Dans un essai de ce temps sur l'architecture, signé L. B., il est dit en parlant de la rue, alors projetée, qui devait faire face à la colonnade du Louvre : Il est vrai qu'en suivant le projet il faudrait bien abattre l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, mais on la reconstruirait et mieux qu'elle n'est à présent. — Vous le voyez, on appelle le démolisseur; le démolisseur le voilà, il arrive avec la fin du siècle, et comme sa conclusion logique. En 1799, M. Petit-Radel, inspecteur général des bâtiments civils, exposait au Salon un moyen d'une admirable ingéniosité de « destruction d'une *église style gothique*, par le moyen du feu. — Pour éviter les dangers d'une pareille opération, on pioche les piliers à leur base sur deux assises de hauteur, et à mesure que l'on ôte la pierre, l'on y substitue la moitié en cube de morceaux de bois sec, ainsi de suite; dans les intervalles, l'on y met du petit bois, et ensuite le feu. Le bois, suffisamment brûlé, cède à la pesanteur, et tout l'édifice croule sur lui-même en moins de dix minutes. » O triomphe et jubilation de l'inspecteur général des bâtiments civils !

Et pendant ce temps, que faisait, que pensait la province ? le livre de Leveillé, sur la peinture sur verre, fait assez comprendre que ce n'est qu'à regret et bien lentement que la province renonça à cette branche importante de l'art gothique. Quant à l'architecture, avant que la province n'éveillât dans Paris le respect et la manie de nos antiquités nationales, par les recherches de l'abbé de la Rue et de tant d'autres, la province eut la piété de laisser choir en ruines plutôt que de mutiler ; elle eut surtout la gloire, ayant mieux gardé le sentiment religieux, de donner à Paris la plus noble leçon de goût et d'intelligence : en 1775, Lartigue, architecte bordelais, expliquant son projet d'un portail gothique pour l'église métropolitaine de Saint-André de Bordeaux, écrivait ces mémorables lignes qui sont comme un pressentiment du *Génie du christianisme* :

« Dans le siècle dernier, où tout se ressentait du génie qui présidait à la France, on vit s'élever ces chefs-d'œuvre que la Grèce, Rome et l'Italie n'auraient pas désavoués ; mais on regrette aussi qu'ils ne soient pas souvent d'accord avec l'objet général. On trouve, par exemple, dans le chœur de Notre-Dame de Paris, un assemblage d'or, de fonte et de marbre précieux : l'exécution est admirable ; mais ce genre de décoration n'est pas fait pour aller avec celui de l'église. Les connaisseurs ne voient qu'avec peine que les habiles artistes qu'on y a employés aient ainsi pris le change, sans faire attention que l'esprit de convenance est une première loi en architecture. » — Cet artiste fait le même reproche à ceux qui ont décoré le chœur de l'église de Saint-Médéric : « On y a prodigué, disait-il, la dorure, le marbre ; mais les ouvertures gothiques qui terminaient le rond-point ont été converties en forme plein-cintre, et les piliers arrondis, qui présentaient moins de surface à la fois, ont été réduits en manière de pilastres, goût bien étranger à l'architecture gothique, et qui, loin de l'orner, la dépare. — Combien ce genre, perfectionné dans les formes et le choix des ornements,

ne semble-t-il pas fait pour annoncer la grandeur et la majesté divine ! Les masses les plus lourdes allégées, des murs en découpures où s'allient savamment une apparence de faiblesse et une solidité incompréhensible, une hardiesse fière et une légèreté presque aérienne : tel est le caractère imposant du sanctuaire qu'habite parmi nous l'Être suprême (l'église de Beauvais, quoique non achevée, est encore un des plus beaux temples de ce genre qu'il y ait en France). Nos temples gothiques offrent, par leur légèreté apparente et par leur élévation prodigieuse, des beautés qu'on ne trouve ni à Saint-Sulpice, ni à Saint-Roch, ni dans les églises modernes du genre grec. Ici, notre esprit admire ; des idées de grandeur, de richesse et de majesté le frappent ; mais, dans les églises gothiques, c'est l'âme qui est émue, c'est notre âme qui s'élance, en quelque façon, hors de ses liens, ou qui, recueillie en elle-même, éprouve des sensations inconnues et délicieuses. »

La date de création des académies de dessin dans les grandes cités méridionales les fait en général passer avant celles du nord, et le voisinage de l'Italie, patrie première de ces Académies dès le seizième siècle, explique assez cette priorité. Mais les écoles des provinces du nord, pour être nées les dernières, n'en eurent pas assurément un établissement moins solide, ni moins de sève aux racines.

Et tout d'abord, il faut convenir que la première en date des Académies provinciales de peinture et de sculpture fut celle de Nancy. L'auteur de la *Notice des objets d'art exposés au Musée de Nancy* (1845) raconte en effet que, le 8 février 1702, Léopold, duc de Lorraine, publia les lettres-patentes destinées à fonder à Nancy une Académie de peinture et de sculpture. « Cet excellent prince, qui fit succéder trente années de paix à un siècle de calamités, consacra tous ses instants à créer des établissements utiles, et à faire, autant que possible, oublier les malheurs passés. » Aussi dit-il dans ses lettres-patentes, que, « comme il a plu à Dieu de le rétablir sur

» le trône de ses ancêtres et de l'y maintenir en paix, il a  
» estimé l'une de ses premières obligations d'en faire goûter  
» les fruits à ses peuples ; qu'en conséquence, il a trouvé à  
» propos de relever les arts de la peinture et de la sculpture  
» qui, autrefois, excellaient dans ses États, et qui semblent  
» présentement s'y être anéantis ; qu'il a donc résolu, sur la  
» supplication de ses bien amez Pierre Bourdier, son premier architecte ; Claude Charles, peintre ordinaire de son hôtel ; Joseph Provençal, peintre ; Antoine Cordier, orfèvre-ciseleur ; Renaud Mesny, sculpteur de son hôtel, et Didier Lalance, mathématicien, de leur accorder l'établissement  
» d'une académie dans sa bonne ville de Nancy, pour y  
» instruire la jeunesse dans les dits arts, à l'exemple de  
» celles qui sont établies à Rome, à Paris, etc. » — A la tête de cette Académie, il plaça Claude Charles, qui avait fait de longues études à Rome, sous le célèbre Carlo Maratti, et de cette école sortirent un assez grand nombre de sculpteurs et de peintres très-distingués, qui propagèrent en Lorraine le goût des beaux-arts. — Les églises et autres monuments publics furent alors enrichis d'une quantité de statues et de tableaux, la plupart sortis des mains d'artistes lorrains, parmi lesquels nous citerons, — pour la sculpture : Sigisbert Adam et ses trois fils, dont le plus célèbre, Nicolas-Sébastien, a exécuté l'admirable mausolée de la reine de Pologne, placé dans l'église de Bon-Secours ; — Bordenave, qui fut professeur à l'Académie fondée par Léopold. On admirait de lui un grand crucifix en bois suspendu à la voûte de l'église Saint-Epvre : il a été détruit ; — Barthélemy Guibal, de Nîmes, qui a orné les fontaines de la place Stanislas des figures en plomb de Neptune et d'Amphitrite. Sur cette même place avait été érigée la statue de Louis XV, un des chefs-d'œuvre de cet excellent sculpteur : elle a été brisée en 1793 par les Marseillais ; — Paul-Louis Ciffié, de Bruges, dont les statuette en biscuit de porcelaine sont fort estimées. Son œuvre la plus importante est la belle fontaine de la place d'Alliance, com-

posée et exécutée entièrement par cet artiste ; — Vassé, élève de Bouchardon, auteur du mausolée élevé à Stanislas dans l'église de Bon-Secours, en face de celui de la reine ; — Jean Lamour, artiste serrurier, qui a donné les dessins des belles grilles de la place Stanislas, exécutées dans ses ateliers et sous sa direction ; — Saint-Urbain, graveur en médailles, qui a laissé un médaillier des princes de la maison de Lorraine. — Et pour la peinture : Claude Charles ( sur lequel Mariette recueillit dans son *Abecedario* d'Orlandi annoté ces lignes extraites du *Mercure de France*, août 1747, p. 183 : « Claude Charles de Nancy, peintre ordinaire de Léopold, » duc de Lorraine, hérault d'armes de Lorraine et ancien directeur de l'Académie de peinture établie à Nancy, mourut » en cette ville le 4 juin 1747, âgé de 87 ans. Il était élève de » Gérard, peintre lorrain, connu dans la province par ses » beaux ouvrages ; et son élève, après avoir été longtemps » en Italie, revint dans sa patrie à la fin du dernier siècle, » s'y établit, et y a fait quantité d'ouvrages. Les principales » églises de Nancy en sont remplies. On dit qu'il dessinait bien, » qu'il avait un bon coloris, et que ses ordonnances étaient » riches. Entre ses disciples, on compte MM. Joseph Chamon, directeur de l'Académie à Florence, Girardet, Racle, » Durand, Provençal, etc. » ) Deux tableaux de ce maître se voient dans le chœur de la cathédrale : l'un représente le banquet des pauvres servi par saint Sigisbert, et l'autre le couronnement de ce saint roi d'Austrasie ; — Joseph Provençal, qui a orné de peintures les voûtes de l'église de Bon-Secours et celles de la Chapelle de Saint-Joseph ; — Claude Jacquard, à qui l'on doit la coupole de l'église cathédrale ; — Jean Girardet, qui a décoré le grand salon et le péristyle de l'Hôtel de ville de fresques dignes des maîtres italiens ; — Jean-Baptiste Claudot, habile et fécond paysagiste. »

Amiens aussi eut son école des arts, bien moins brillante, il est vrai, mais qui s'est maintenue jusqu'à notre temps par son humilité même. Voici comment le P. Daire, dans

son *Histoire littéraire de la Ville d'Amiens*, en raconte l'origine.

« Il manquait à Amiens une école publique et gratuite des arts, de la manufacture de cette ville et du commerce. On est redevable de cet établissement, formé en 1758, à la protection de M. d'Invau, alors intendant de la province, et à la bienveillance du duc de Chaulnes, qui, pour exciter l'émulation parmi les élèves, a accordé des prix qui se distribuent chaque année à ceux qui les méritent. Le sieur Scellier, sous la direction duquel est cette école, y enseigne tout ce qui a rapport à la géométrie, aux mathématiques, au dessin et aux arts. A la première distribution des prix, faite le 2 novembre 1760, le jeune Traney, qui promet beaucoup, et Morviller, tous deux fils de menuisiers, ont reçu les premières couronnes dans la partie du dessin. Sous la protection du gouvernement et du corps municipal, on a accordé depuis peu à cette école un salon à l'Hôtel de ville, pour en jouir chaque année pendant quinze jours. Les amateurs, artistes, artisans, manufacturiers, tant de la Picardie que des provinces voisines, peuvent y exposer à la curiosité du public leurs inventions, leurs chefs-d'œuvre et tous les morceaux singuliers qui sortiront de leurs mains. » — M. Scellier à l'enseignement des sciences applicables aux arts, qui paraît avoir été sa première pensée, avait joint des cours de dessin et d'architecture, et la chose n'était pas inutile ; car, « en 1766, dit M. Dusevel, dans son *Histoire de la Ville d'Amiens*, il n'existait pas encore à Amiens d'architecte capable de réparer une pile défectueuse au pont de Saint-Michel, et pour opérer cette réparation, le corps de ville était obligé de prier le prévôt des marchands de la ville de Paris d'envoyer un architecte de la capitale. — En l'an II de la première république, on forma un petit musée dans la maison du district, en y déposant les manuscrits, tableaux, pièces d'histoire naturelle et autres objets d'arts que les commissaires agréés par l'administration du district d'A-

miens, pour la recherche et la conservation des monuments des arts, et leurs concitoyens, pouvaient avoir recueillis à la suppression des couvents et maisons religieuses. Ce musée, ainsi qu'une collection de bustes en plâtre, furent mis, en l'an v, à la disposition du professeur de dessin de l'*École centrale*. La classe de ce professeur était très-suivie ; les jeunes gens de la ville qui la fréquentaient y firent des progrès si sensibles, qu'après la suppression de l'*École centrale*, le maire d'Amiens proposa au conseil municipal l'établissement d'une *École communale et gratuite de dessin* pour l'instruction de ceux de nos compatriotes qui se destinaient à des professions dans lesquelles la pratique de cet art était nécessaire. Par délibération du mois de thermidor an xii, le conseil vota l'établissement de cette école et les fonds nécessaires pour le traitement du professeur. M. Chantreaux, élève de Vincent, qui avait professé avec distinction à l'*École centrale*, obtint cet emploi. Il se montra depuis digne de cette faveur par le zèle qu'il apporta à former des élèves dont plusieurs se sont distingués. — La distribution solennelle des prix a lieu chaque année, au mois d'août, dans la grande salle de la mairie : elle est précédée d'une exposition des ouvrages jugés dignes de cette distinction. — Depuis 1816, la ville consacre tous les trois ans une somme de mille francs à l'encouragement des jeunes dessinateurs qui, après avoir fait des progrès remarquables, vont perfectionner leurs talents à l'*école d'architecture* de la capitale, ou à celle des *arts et métiers* de Châlons. » Mais il faut mieux de suite reprendre en main, pour quelques pages encore, le précieux petit Almanach des artistes de 1777, — lequel va nous amener presque sans détours aux deux écoles célèbres qui, dans le nord du royaume, ont porté les plus beaux fruits : celle de Rouen et celle de Dijon.

Les écoles publiques de dessin et d'architecture établies à Lille, cette ville d'une construction si homogène et si singulière, durent certainement soutenir le zèle des derniers ar-



tistes flamands, parmi lesquels on comptait encore des Eisen et des neveux du grand Watteau; les amateurs, possédant de riches cabinets, n'y manquaient point d'ailleurs, tels que MM. le marquis d'Aigremont, de Vandercousse, Savari du Grave, de Brigode de Remelandt, Libert de Beaumont, Gosselin père et fils, Jacquez, Delezenne. — Mais c'est à Dijon et à Rouen que sont les grands foyers; le fondateur, directeur de l'école de Rouen, est lui-même un Flamand, et des plus dévoués à sa province; c'est Descamps, le célèbre historien de la peinture flamande.

L'école royale académique et gratuite de dessin, peinture, sculpture et architecture de Rouen, prit naissance en 1741. Ses lettres-patentes sont de 1750, même année que celle de Toulouse.

Une heureuse fortune, l'accueil que Jean-Baptiste Descamps reçut à Rouen en 1740, et les encouragements de M. de Cideville, l'ami de Voltaire; de M. de la Bourdonnaye, intendant de la généralité de Rouen, et du célèbre chirurgien Lecat, le retinrent dans cette ville au moment où il allait passer en Angleterre pour aider Vanloo dans les travaux qu'il avait entrepris pour la cour. Descamps, Flamand de Dunkerque, appartenait un peu au sang normand par son oncle maternel Louis Coppel, qui lui avait donné les premières leçons; or, les Coppel descendaient, comme on sait, d'un cadet de Normandie. Une fois établi à Rouen, Descamps y forma une école particulière de dessin, où son instinct flamand et ses études chez Largillière firent prévaloir dans la manière normande un beau goût de coloris que l'on trouve dans les œuvres de ses élèves Lebarbier, Lemonnier, de Boisfremont, Houel, Lavallée-Poussin, Eschard, Lecarpentier, Jean de la Barthe, les frères Ozanne, etc. Quand l'Académie Française décerna, en 1767, un prix sur *l'utilité des établissements d'écoles gratuites de dessin en faveur des métiers*, ce fut Descamps qui remporta le prix : ce fut lui qui fut jugé comprendre et traduire le mieux les avantages à

retirer au profit des arts et de leur propagation de ce noble engouement de toutes les villes et de tous les courtisans. L'école de Descamps forma d'excellents élèves ; nous venons d'en nommer quelques-uns. Son école fut même la meilleure de ses œuvres, car ses tableaux ne sont guère que d'agréables morceaux d'amateur. Mais il avait de précieux principes et une précieuse science historique dont ses élèves purent tirer beau fruit. Ses *Vies des peintres flamands, allemands et hollandais* ont en effet assez répandu en Europe le renom de Descamps.

Ses élèves le chérissaient ; la ville de Rouen le chargea de diriger différents travaux de peinture, de sculpture, d'architecture, destinés à sa décoration. Descamps mourut le 30 juillet 1791, laissant à son fils la tradition de ses préceptes et la charge d'âme de ses élèves. La ville de Rouen continua en effet au fils le professorat de l'école du père jusqu'à la révolution ; puis, quelques années après, lui confia la conservation des richesses d'art de son musée naissant. Le fils a formé d'excellents peintres, comme son père, et a dressé du musée de Rouen le premier catalogue, qui est resté le meilleur jusqu'à ce jour. Je renvoie, pour plus ample informé sur la naissance de l'école de dessin de l'Académie de peinture de Rouen, et les successeurs de Jean-Baptiste Descamps jusqu'à notre temps, Descamps le fils, Lecarpentier, de Chaumont et Langlois, à l'intéressant travail que publia, dans la *Revue normande* (1831), l'illustre artiste provincial Hyacinthe Langlois, — travail qu'ont successivement complété M. J. Girardin (*Précis analytique des travaux de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, pendant l'année 1841), et M. Gustave Morin, le dernier directeur (même recueil, année 1844). Les fruits de l'école de Rouen sont restés de nos jours très-considérables, et cette école, qui commença par moins de cinquante élèves réunis autour de Descamps, et qui, de son vivant, en compta plus de trois cents, admit de 1838 à 1844 douze cent soixante-un élèves,

dont quatre cent vingt-cinq pour les beaux-arts et huit cent trente-six pour l'industrie ; aussi, bien que je ne veuille pas tronquer cette belle histoire, je ne puis me dispenser d'en transcrire brièvement les bases d'organisation.

Descamps avait dès le début, en 1741, divisé ses quelques élèves en deux classes, dont l'une ne copiait encore que des dessins, tandis que l'autre s'exerçait d'après la bosse. Quand le nombre s'en fut accru jusqu'à cinquante, Descamps leur proposa de se cotiser avec lui pour payer un modèle vivant, d'où fut formée la troisième classe, qui fut bientôt suivie d'une quatrième pour la peinture et la sculpture, et d'une cinquième pour l'architecture civile et militaire. (Bernardin de Saint-Pierre fut, comme ingénieur, l'un des élèves de cette école de Rouen.) Lecat se lia d'amitié avec Descamps, partagea son amphithéâtre de la porte Bouvreuil avec lui, et fit complaisamment des cours d'anatomie en faveur de ses élèves. Plus tard, en 1747, M. de la Bourdonnaye exempta les élèves de l'école de Descamps de la milice, ce qui mit son école sur le pied de l'Académie de Saint-Luc de Paris. Enfin, aidé du crédit de M. le duc de Luxembourg, de M. de la Bourdonnaye, secondé par le bureau municipal et par l'Académie, M. de Cideville parvint à obtenir un arrêt du conseil d'Etat qui déclarait public cet établissement ; le roi intervenait comme fondateur et accordait une pension de 1000 livres pour le professeur, et 500 livres pour le modèle.

« Ce fut à cette époque, raconte Langlois, que le nombre des élèves s'étant prodigieusement accru, le corps de ville fit construire au-dessus de la halle, dans une portion des magasins de MM. Lecouteux, que ces négociants cédèrent à cet effet : 1° une salle pour le modèle vivant, la ronde-bosse et les copistes d'après le dessin, pièce qui, n'ayant que 28 pieds sur 26, renferma néanmoins d'abord jusqu'à deux cent cinquante élèves et plus ; 2° une autre salle pour les élèves peintres et sculpteurs ; 3° une pièce pour l'étude

de l'architecture civile et militaire; 4° enfin un cabinet particulier pour le directeur.

» On conçoit aisément que cette réunion d'études aussi variées et suivies par plus de trois cents élèves de Rouen même et des environs, devait absorber tous les moments du professeur chargé de cette pénible tâche. Ce fut en cette considération qu'un second arrêt du conseil d'état ajouta 1,500 livres à la pension de M. Descamps, auquel on fit même espérer de hausser par la suite ses honoraires à la somme annuelle de 5,000 francs. L'Hôtel de ville de Rouen avait arrêté qu'une somme de 200 livres serait annuellement employée pour les prix décernés aux élèves, et qu'une bourse de jetons d'argent, aux armes de la ville, serait offerte tous les ans au professeur.

» Déjà l'école gratuite de dessin était unie à l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, dont le professeur faisait partie; cette compagnie savante avait arrêté que désormais ce serait dans son sein que seraient choisis les professeurs de l'école, prérogative que la révolution a fait tomber dans les mains de MM. les maires de Rouen. On prévoyait dès lors combien il serait difficile de remplacer dignement le créateur d'un établissement qui déjà servait de modèle à ceux qui s'organisaient en beaucoup d'autres villes de France, comme calqués sur ce même patron. Bordeaux, Marseille, Lyon, Lille, Reims, Dijon, etc., etc. (1), furent les premières à suivre le mouvement imprimé par l'école de Rouen, à laquelle ses succès avaient mérité le titre d'Académie des arts du dessin; et deux élèves, sortis du sein de cette dernière, devinrent les premiers professeurs de l'école gratuite de Paris, encore incomplète et tardive copie de la nôtre.

» Cependant M. Descamps ne se bornait pas aux seuls soins de l'établissement qu'il avait fondé: non-seulement il

(1) L'orgueil patriotique me semble ici abuser quelque peu Langlois.

reçut de Lille, de Marseille, de Dijon, etc., les prières, auxquelles il accéda, d'éclairer de ses avis les autorités municipales de ces différents lieux, mais encore ce fut lui qui fournit les mémoires et les règlements pour le rétablissement de l'Académie de peinture d'Anvers, et pour celle d'Édimbourg en Écosse.

Voici comment était réglé le cours des études de l'école de dessin de Rouen, dans les premiers temps de cette institution, ou, pour mieux dire, pendant une grande partie de la vie du fondateur.

Les appartements dont nous avons parlé plus haut étaient précédés d'une grande pièce à laquelle ils correspondaient tous. C'était là que les élèves, depuis le matin jusqu'à l'heure du modèle le soir, travaillaient d'après la bosse et le dessin.

Le modèle posait cinq mois, suivant la durée des longs jours, et environ le même temps depuis six jusqu'à huit heures du soir, à la lumière de la lampe, dans l'arrière-saison et dans l'hiver.

Une liste d'appel, qui se renouvelait à des époques déterminées, indiquait le rang que les élèves de chaque classe avaient obtenu dans le concours pour les places.

Le concours pour l'obtention des prix avait, comme aujourd'hui, lieu chaque année, et ces récompenses, qui consistaient en médailles, étaient réparties de la manière suivante :

1° A la meilleure composition en peinture, une médaille d'or ;

2° Au bas-relief le plus habilement exécuté, une médaille semblable à la précédente ;

3° Prix d'architecture, une médaille d'argent ;

4° Premier prix pour le modèle vivant, une médaille d'argent ;

5° Prix de ronde-bosse, une médaille d'argent ;

6° A la meilleure copie d'après le dessin, une médaille d'argent.

Les ouvrages produits par ces diverses classes étaient jugés par l'Académie des sciences de Rouen, qui s'était réservé l'inspection de l'école, et les prix fondés par le maire et les échevins étaient distribués au nom de ces magistrats.

Sous la direction zélée de M. Gust. Morin, successeur de Langlois, et surtout grâce à l'active influence et à l'intelligence de M. Barbet, maire de Rouen, l'école de Rouen a repris une sève nouvelle en se préoccupant de l'application des arts à l'industrie locale. Quand les bases d'une société et d'un siècle changent, leurs institutions qui portaient leur forme et leur esprit plus étroit (et partant plus profond peut-être) doivent se modifier fatalement. Mais, ô Rouen, ma chère ville, patrie de Jouvenet et de Géricault, garde-toi de cette minutie et de cette sécheresse dans les arts que l'industrie moderne semble imposer à ses villes favorites, et qui mène à si grand mal la pauvre école lyonnaise !

Les autres artistes résidants étaient, à Rouen, en 1777, Hébert, peintre en miniature ; Lemoyne, qui avait composé et peint le beau plafond que nous voyons encore aujourd'hui à Rouen au théâtre des Arts ; Lesuire, peintre à l'huile, au pastel, en miniature et en émail ; Gonard, qui peignait de même à l'huile, au pastel et en miniature ; et Beau fils, peintre à l'huile. — Jadouille sculptait, pour le portail de l'église de l'Hôtel-Dieu, le bas-relief de la Charité ; pour le portail de Sainte-Croix-Saint-Ouen, le bas-relief de la Religion, et pour les entre-colonnes les quatre grandes figures de saint Pierre, saint Paul, sainte Hélène et saint Louis ; l'Adoration de la croix, bas-relief au-dessus de la porte, et les ornements de la décoration en architecture. On citait aussi de sa main les trois bas-reliefs placés à la façade de la salle de la comédie, alors nouvelle. — Enfin vivaient et travaillaient à Rouen le graveur Bacheley et les architectes Le Brument, Gilbert, Thibaut, Fontaine, Delalande, Gravé, Grout, tous hommes considérables par leurs travaux. — Les collections d'amateurs et de curieux étaient nombreuses et

fameuses. Il suffit de citer celles de MM. Marye, Haillet de Couronne, de Saint-Victor, dont nous avons le catalogue. Puis venaient celles de MM. Ribard, Harutener, Midy de la Greneray, de la Maltière et Valtier.

« En 1748, la ville de Reims, instruite par les journaux des succès de l'école de Rouen, fit, dans le dessein de créer une semblable institution, construire les salles nécessaires pour l'étude et un logement pour un professeur. Le célèbre abbé Pluche, auteur du *Spectacle de la nature*, fit alors, à Paris, au nom des Rémois, la demande d'un professeur, et Descamps fut désigné ; mais ce dernier était trop nécessaire dans un pays devenu désormais le sien pour qu'on ne cherchât pas à l'y retenir. En effet, MM. de Cideville et de la Bourdonnaye l'engagèrent vivement à refuser la pension qui lui était offerte.—Songez, lui écrivait M. de Cideville, que vous abandonneriez votre ouvrage, et que vous avez créé nos talents. — Descamps ne put résister à des sollicitations aussi pressantes, et il abandonna l'idée de quitter Rouen. » Cette démarche de l'abbé Pluche semble oubliée à Reims, car je n'en trouve pas mention dans la vive et curieuse notice que M. Louis Paris a écrite nouvellement sur l'*École de Reims et le musée*, et dans laquelle se trouvent sur les directeurs successifs de l'école, Antoine Ferrand de Monthelon, nommé en 1748 ; Jean Robert, peintre, dessinateur et graveur en taille-douce, nommé le 14 août 1752, et Jean François Clermont, professeur en l'Académie de Saint-Luc et élève de l'Académie Royale de peinture et sculpture de Paris, nommé en 1762, de bien friands renseignements. Et pourquoi n'en pas dérober quelques lignes sur le premier professeur de l'école, qui fut en même temps le véritable fondateur du musée de Reims ?

« L'École de dessin et de peinture fondée en 1748 sur la proposition et par les soins de M. Lévesque de Pouilly, alors lieutenant des habitants, de MM. Rolland de Chalange, Deperthes et Coquebert, eut pour premier directeur Antoine

Ferrand de Monthelon, précédemment désigné au choix de ces messieurs par plusieurs membres de l'Académie des beaux-arts. Coytel, Lépicié, Dezallier-d'Argenville, l'auteur de la *Vie des Peintres*, s'étaient fort intéressés à l'établissement à Reims d'une École de peinture et de dessin, et ce dernier surtout avait puissamment appuyé la nomination de Monthelon. « Pour en venir à M. de Monthelon, écrivait d'Argenville à M. de Pouilly, le 9 mars 1748, je le crois très-capable de remplir votre projet : il dessine assez bien la figure pour avoir été nommé professeur dans l'Académie de Saint-Luc. C'est lui qui y pose le modèle. Il joint à cela la pratique de bien peindre le portrait en grand, et ne vous sera pas inutile pour peindre les portraits de vos messieurs de la ville, pour embellir vos salles d'assemblées. Il montrera, outre le dessin, les principes de l'architecture, de la perspective linéale et aérienne, le paysage, les ornements : ce dernier article est extrêmement intéressant pour former des orfèvres, des sculpteurs en bois et des architectes..... » Ferrand écrivait lui-même à cette époque à MM. les lieutenants et conseillers de la ville de Reims : « ... Je suis ancien adjoint à professeur de l'Académie de peinture. Si on était curieux de savoir mon origine, le supplément de Moreri, imprimé en 1726, en instruirait à la lettre F, où est en abrégé la vie de mon père, sous lequel j'ai puisé les premiers principes de dessin. J'ai toute ma vie eu des élèves, et l'on ne ferait pas faire avec dix mille francs les dessins et autres choses que j'ai, propres à l'établissement dont il est question. Tout resterait à ma mort à la première école... J'offre de donner dès aujourd'hui, gratuitement, au corps de la ville, environ huit mille dessins à la main, concernant tout ce qui doit être enseigné en ladite école. J'offre en outre une quantité de modèles de plâtres qui sont des mains, des pieds, des têtes et des figures, la plupart d'après l'antique. Toutes ces choses sont nécessaires dans votre académie, et je les ai accumulées avec choix... » Un mois après, Antoine Ferrand, sieur de Monthelon, était



attaché à l'école de Reims en qualité de directeur par traite signé le 9 avril 1748.

A Dijon, ce furent les États de Bourgogne qui établirent l'école de peinture dont le prince de Condé, gouverneur de la province, se fit protecteur. Elle était dirigée par MM. du Bureau des Elus, qui distribuèrent tous les ans une médaille d'or et une d'argent aux élèves qui avaient remporté le prix de peinture et celui de sculpture.

Les Elus de la province avaient arrêté d'envoyer à Rome tous les trois ans deux élèves auxquels la province de Bourgogne s'était chargée de faire 600 livres de pension, afin d'étudier, à l'instar des élèves pensionnaires du roi à l'Académie de France à Rome, d'après les grands maîtres. Ces élèves étaient obligés d'envoyer tous les ans un tableau pour constater leurs progrès, et ce tableau était placé dans le palais des États, qu'achevait de construire M. Thomas du Morey, ingénieur de la province.

L'histoire de l'École de dessin, peinture et sculpture de Dijon est, à proprement parler, l'histoire d'un homme d'une persévérance et d'une aptitude merveilleuses, de M. Devosge, qui, sans autre soutien ni conseil que sa volonté, sans autre ressource que son petit patrimoine, ouvrit en 1765, rue Chanoine, une salle où se réunissaient vingt élèves : l'année suivante ils étaient quatre-vingts.

Devosge avait été attiré à Dijon par M. de la Marche, ancien premier président au Parlement de Bourgogne. L'active amitié de M. Legouz de Gerland, ancien grand-bailly de Bourgogne, fit mieux encore ; elle s'entremît par des démarches et des sollicitations auprès du prince de Condé, des états-généraux de 1766 et de messieurs les élus, et obtint pour l'école de Devosge l'adoption et la dotation qui eurent lieu en 1767. — Je ne puis que renvoyer à l'éloge de Devosge, que l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, en 1813, chargea M. Fremiet-Monnier de rédiger en son nom. M. Fremiet-Monnier y a énuméré les études, les tra-

vaux et les persistants efforts de Devosge. — « L'époque où il s'établit à Dijon, raconte le panégyriste, est remarquable en France dans l'histoire des arts par le caractère d'utilité qu'on cherchait à leur imprimer. Partout on dissertait sur les avantages des écoles gratuites de dessin. L'Académie française, favorisant cette disposition des esprits, voulant aussi donner plus d'importance à cette matière, en fit le sujet d'un prix extraordinaire. — En 1767, un anonyme envoya une médaille d'or à l'Académie Française, afin qu'elle l'adjudgeât à celui qui prouverait le mieux l'utilité des écoles gratuites de dessin. L'Académie décerna ce prix à M. Descamps, professeur de l'école de Rouen. Ce discours a été imprimé en 1767, à Paris, chez Regnard. M. Derosoy fit, à cette époque, un ouvrage sur le même sujet. Il est intitulé : *Essai philosophique sur l'établissement des écoles gratuites de dessin pour les arts mécaniques*. Il a été imprimé à Paris, chez Quillau. M. Picardet l'aîné, dans cette même année 1767, lut à la séance publique de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, un discours qui a pour titre : *Considérations sur les écoles, où l'on enseigne l'art du dessin*. — Pendant que M. Devosge fondait à Dijon son école publique et gratuite, des établissements du même genre se formaient dans plusieurs villes de France et chez l'étranger ; des souscriptions étaient ouvertes pour les créer et les entretenir lorsque les villes ne se chargeaient pas de cette dépense. C'est ainsi qu'à l'instar de l'école de Paris, furent instituées en 1768, celle de Dunkerque, dont M. Truit a été le premier professeur ; dans la même année celle de la Rochelle, organisée par M. Descamps, professeur à Rouen ; celle de Barcelone ; et l'Académie royale de Londres, instituée dès 1766, mais formée seulement en 1769. » — Voici maintenant quelles furent les ressources, les encouragements et les fruits de l'école de Devosge :

« Les différentes dispositions administratives concernant l'organisation, la police et l'entretien de l'école, ont été réu-

nies dans le règlement du 29 décembre 1783, imprimé la même année. — Les prix annuels furent d'abord les deux médailles fondées par M. Legouz de Gerland et dont la distribution n'eut lieu qu'une seule fois en 1768. Messieurs les élus, depuis 1770, ont constamment donné les prix annuels de l'école. Ils consistèrent d'abord en deux médailles d'or de la valeur de 100 à 120 livres pour les peintres et les sculpteurs, et une médaille de vermeil pour les sculpteurs ornementalistes. — Par leur délibération du 5 janvier 1775, messieurs les élus accordèrent pour premier prix dans la classe des sculpteurs ornementalistes une médaille en or du même poids que celles des peintres et des sculpteurs; et au lieu des accessits donnés par les trois classes de peinture, sculpture et ornement, il fut distribué des médailles d'argent pour second prix. Ces médailles, frappées dans le même carré, représentaient le portrait en buste du prince de Condé, habillé et cuirassé, avec cette légende : *Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé*. Sur le revers étaient les armes de la province de Bourgogne, avec la couronne et le manteau ducal, surmontés de la légende : *États de Bourgogne, 1770*. Dans l'exergue : *Prix de l'école gratuite de dessin*. — Pour les concours de trimestre, il fut ensuite accordé de petites médailles d'argent au même type, et que le professeur distribuait aux plus forts élèves des cinq premières classes. — Outre les prix distribués annuellement à la suite des concours, sur les demandes et d'après les attestations de M. Devosge, l'administration provinciale accordait des pensions qu'elle chargeait M. Devosge de payer à quelques élèves, pour leur donner les moyens de suivre leurs études à l'école. — Devosge avait su inspirer aux États du Mâconnais la même intérêt pour les arts et la même bienveillance pour les artistes. L'administration de cette province pensionnait à Dijon quelques élèves distingués par d'heureuses dispositions.

En 1774, Devosge sollicita pour les peintres et les sculpteurs de son école, la création d'une pension dont ils jouiraient à

Rome pendant un séjour de quatre ans, et qui leur serait accordée après un concours spécial. Messieurs les élus accordèrent le 2 janvier 1775, à M. Devosge, la demande qu'il avait formée pour ses élèves et fixèrent la pension à 600 livres par an; en 1781, la pension fut élevée à 1,000 liv., sur la recommandation de M. Vien, directeur de l'Académie de France à Rome. La distribution de ce grand prix eut lieu, pour la première fois, en 1776, et depuis a été continuée jusqu'en 1789; le peintre et le sculpteur pensionnaires étaient tenus d'exécuter à Rome et d'envoyer à Dijon, le premier, la copie d'un grand tableau; le second, la copie en marbre d'une statue antique, suivant les désignations faites par Devosge. — En 1783, Devosge fit à messieurs les élus la proposition d'achever le palais des États en construisant l'aile orientale, d'y placer l'école et d'y former un musée pour la peinture et la sculpture. La contiguité de l'école et du musée donnait ainsi au professeur les moyens faciles de faire journellement l'application des principes qu'il développait dans ses leçons: il pouvait, pendant la pose du modèle, comparer les particularités de la nature au beau choix de formes et à l'élévation de style des antiques: les élèves apprenaient ainsi à mieux voir, à mieux choisir la nature et à découvrir dans les ouvrages des anciens, cette vérité de formes que tous les artistes ne sentent pas. — Depuis la création de l'école de Dijon jusqu'en 1775, aucune école en France n'étudiait la nature et l'antique. M. Vien, directeur de l'Académie de France à Rome, commençait seulement à cette époque de donner aux études une bonne direction: l'école de Dijon peut donc être regardée comme la première qui ait mis en honneur et en pratique le système d'imitation de la nature, réprouvé dans les Académies et dans les ateliers de la capitale. — Une chose digne de remarque dans l'école de Devosge, c'est qu'elle n'a point de manière particulière ni de style distinctif: les artistes qu'elle a produits sont connus par des ouvrages qui ne se ressemblent

pas plus entre eux qu'il ne ressemblent à ceux du professeur. Jamais M. Devosge n'a proposé à ses élèves le talent d'aucun artiste, encore moins le sien, comme l'objet exclusif de leurs études, comme le type absolu de la perfection ; il formait ses élèves moins à copier les grands maîtres qu'à suivre leurs méthodes, à répéter leurs observations, et à s'instruire par les mêmes moyens. » — Et ces élèves, quels furent-ils ? M. Fremiet-Monnier ne nomme que les pensionnaires de Rome : Benigne Gagneraux, le peintre de batailles, dont deux tableaux, *une Chasse au lion* et *un Choc de cavaliers*, ont trouvé place dans la galerie des Offices à Florence ; Naigneon, l'habile peintre, qui sauva tant de chefs-d'œuvres de son art pendant la révolution, et qui afondé à Paris le Musée du Luxembourg ; l'immortel Prud'hon, la plus pure gloire de l'École française moderne ; Anatole Devosge, digne fils du vieux maître ; et tous ces sculpteurs de haut mérite, Renaud, Bertrand, Ramey, Petitot, Bornier, Gaule et Rude, dont quatre au moins ont vu leur gloire consacrée à Paris.

L'école académique de Dijon possédait, nous l'avons dit, une riche collection de morceaux de sculpture et de dessins. L'hôtel de l'Académie était très-remarquable par les bustes précieux des hommes célèbres nés en Bourgogne, et surtout à Dijon, qui étaient l'ornement de la salle des séances publiques et de celle des séances ordinaires ; presque tous étaient de la main de M. Attiret, sculpteur de la vieille Académie de Saint-Luc de Paris, « objets bien intéressants qui parlent sans cesse en faveur de l'émulation. »

Les artistes les plus habiles de Dijon étaient, outre Devosge, le paysagiste Lallemand, le miniaturiste Auvert ; Bezancenoz, peintre de perspective et décoration ; Meunier père et fils, sculpteurs statuaire ; Marlet, le sculpteur ornementiste, qui a fait souche d'artistes, et qui travaillait alors à la sculpture du chœur de la Sainte-Chapelle ; Monier, graveur de la ville ; Durand, graveur de la monnaie ; Brunot, ciseleur, et les architectes Semper et Antoine. Cet

Antoine, sous-ingénieur de la province, était un homme de mérite, qui avait donné un projet sur le canal de Bourgogne et un plan pour l'agrandissement de Dijon ; on lui devait un ouvrage très-intéressant pour la province : c'était l'énumération et les talents de tous les hommes célèbres que la Bourgogne a produits, tant en architecture que peinture et sculpture.

Deux amateurs, M. de Bourbonne, ancien président au Parlement de Dijon, et M. de Montigny, trésorier général des États de Bourgogne, possédaient de riches collections de tableaux.

On a pu remarquer, par les noms que nous avons cités, que les hommes qui se donnèrent pour mission, au siècle dernier, d'organiser dans les provinces l'enseignement public des arts du dessin, étaient tous des maîtres éminents entre les artistes de France, et d'un mérite reconnu même à Paris, où ils tenaient aussi haut et plus haut rang dans les arts que le fondateur de l'école gratuite parisienne, J.-J. Bachelier. Il est bon et curieux de constater aussi que les grands principes de restauration du bon goût de dessin par l'étude de l'antique et de la nature, dont on fit, par flatterie pour David, si grand et si exclusif honneur à Vien, avaient été, avant lui et en même temps que lui, développés et mis en pratique dans la plupart des écoles provinciales, que leur isolement et leur sens droit rendaient indépendantes de cette manière appauvrie que Pierre et Natoire avaient fait sur-nommer en Europe le système ou le goût français. Nous venons de voir quels étaient les principes de Devosge à Dijon, et quels furent ses élèves. Toutes les écoles provinciales ne fournirent-elles pas à ce magnifique mouvement de rénovation de l'école française les plus solides et les plus brillants champions ? Nous trouvons que Regnault, le rival de David, avait eu pour maître Bardin, le fondateur de l'école de dessin d'Orléans. Or, suivant le *Pausanias français*, « cet autre patriarche de la peinture, avec moins d'éclat, mais non moins de

caractère, ouvrit en France, ainsi que M. Vien, les routes du beau, du simple et du vrai. Sa direction fut beaucoup moins remarquée, parce que M. Vien l'emportait sous le rapport du coloris. Les vrais connaisseurs, et même le public, rendaient justice à cet artiste plein de talent. M. Bardin, qui réunit une grande simplicité de mœurs au talent le plus recommandable, serait plus connu aujourd'hui s'il avait songé davantage à fatiguer la renommée ; mais l'aveugle destinée, après l'avoir rendu longtemps victime de M. Pierre, a fini par le reléguer à Orléans, où il dirige l'école publique de dessin. Il a même pendant longtemps soutenu cette école à ses frais. Il fut depuis appointé par la commune ; mais l'année dernière (1805) on a réduit ses honoraires à la moitié. M. Bardin a contribué à conserver la simplicité et la pureté du style antique : modeste, n'adoptant aucun système dans l'Académie, il n'a pu faire beaucoup de bruit dans un temps où tout ce qui était pur, tranquille et vrai, était regardé comme absence de talent ; cependant il a fait de bons ouvrages ; et, uniquement occupé de son art et d'une famille qui l'adore, il a subi sa destinée sans se plaindre. » Voyez encore une notice sur Bardin, dans le *Magasin Encyclopédique* de 1809.

Plus on avançait vers la fin du dix-huitième siècle, c'est-à-dire vers l'abolition de toutes les corporations, plus il semblait que l'institution des académies prît de faveur et de ramifications de toute espèce en France. Le royaume entier n'était bientôt plus qu'une immense société d'artistes, de poètes ou de philosophes gouvernés ou tempérés par l'esprit académique.

La province, disait en 1769 l'auteur de la *France littéraire*, voulut partager avec la capitale les avantages qu'ont coutume de produire les Académies. — Les Anglais, observait-il, habiles scrutateurs des secrets de la nature, se bornent à cette étude, et leurs sociétés de Londres et d'Édimbourg n'ont d'autre but que la perfection de la physique et le progrès de la médecine. D'un autre côté, les Italiens, passionnés pour

la poésie et la peinture, n'ont formé dans leurs académies que des poètes ingénieux et des artistes experts. Les Français sont les seuls dont les académies embrassent les belles-lettres, les sciences et les arts. Notre goût nous porte à toutes les connaissances, et le génie de la nation favorise assez son goût. — Et, en effet, mettant de côté les académies qui n'étaient que littéraires, je trouve qu'en outre de celles exclusivement vouées aux arts et que nous avons examinées, un très-grand nombre d'académies s'étaient donné pour but de développer et de protéger à la fois les sciences, les belles-lettres et les arts. Telles étaient en 1769 celles d'Amiens (où les arts étaient représentés par Dupuis, sculpteur, et Scellier, professeur des arts); d'Auxerre, dont l'architecte Soufflot était associé libre; de Clermont-Ferrand, dont Lecarpentier, architecte rouennais, était associé étranger; de Metz; de Pau; de Villefranche en Beaujolais. L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, établie par lettres-patentes données à Lille en juin 1744 (les lettres-patentes d'un très-grand nombre d'académies provinciales, soit littéraires, soit artistiques, sont de vers 1750), comptait parmi ses membres, en 1769, outre les académiciens titulaires : Descamps, Hébert, peintres; Gilbert, architecte, et Bachelay, graveur; — les associés titulaires ou adjoints : Lebas, graveur; Lemoine fils, sculpteur; Eisen, professeur de l'Académie de Saint-Luc; Lecarpentier, de l'Académie royale d'architecture; Wille, graveur; de Vigny, l'architecte; Pigal, le sculpteur; d'André Bardon et Chardin, peintres; de Marcey de Ghuy, le graveur, et Peronnet, l'ingénieur, tous artistes illustres de Paris, et enfin, les deux Rotennois, Couture, l'architecte, et le sculpteur Jadouille. — L'Académie des belles-lettres, sciences et arts de Dijon comptait de même parmi ses membres Greuze et Venevaut, tous deux de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris. — L'Académie des belles-lettres de Caen ne s'était-elle pas elle-même associé le peintre Restout ?



Rappelons, sans plus tarder, que la Révolution de 1789 donna un coup mortel à tous les établissements de beaux-arts que je viens d'énumérer, et à ceux que le hasard de semblables recherches ne m'a point fait connaître. Cette révolution, c'était le dernier triomphe de la centralisation. Tout ce qui pouvait être, en province, promesse ou souvenir d'une existence intelligente ou active, devait tomber. Et c'étaient les provinces elles-mêmes qui l'avaient voulu ! C'étaient les provinces qui donnaient les mains avec enthousiasme à leur propre avilissement, à leur honteux esclavage ! Paris jeta un regard d'hypocrite pitié sur cette ruine des arts provinciaux. « La formation des écoles centrales, dit le biographe de Devosge, assura l'existence de l'école de Dijon, sans lui rendre cependant les grands moyens d'émulation auxquels elle devait son ancien éclat. Le gouvernement, sentant la nécessité de rétablir l'étude et de ranimer le goût des beaux-arts, et voulant conserver les institutions qui leur ont fait le plus d'honneur, convertit en écoles spéciales les écoles de Paris, de Dijon et de Toulouse, » c'est-à-dire les deux écoles provinciales dont l'organisation était la plus vigoureuse, et qui avaient su s'enraciner le plus profondément le patronage et la faveur de leur province.

La nature de cette sorte d'institution était d'ailleurs si vivace, que beaucoup de ces anciennes écoles, toutes dépourvues qu'elles fussent d'encouragement et d'éclat, toutes déchues qu'elles s'avouassent de leur brillante origine, ont cependant survécu obscurément, et, dirigées par des hommes de bonne volonté, ont rendu et rendent encore de très-précieux services, en révélant aux artistes provinciaux de nos jours leurs premières vocations. Le mal est qu'elles ne soient plus capables de nourrir ni de compléter ces vocations. Les écoles publiques de nos principales villes ne peuvent languir plus longtemps dans leur humilité apathique. La fin de l'école de Dijon doit leur montrer assez combien même était précaire la protection trompeuse que Paris semblait

vouloir prêter aux plus fameuses. Le premier budget républicain, celui de 1848, affamé d'économies, a failli supprimer et anéantir, par un vote distrait, cette glorieuse œuvre de Devosge, cet orgueil des anciens États de Bourgogne.

Il ne me resterait plus qu'à formuler, le plus nettement possible, les conditions les plus saines d'existence et de durée, pour les Académies des beaux-arts dont je propose la restauration. Mais, en exposant plus haut, aussi longuement que je l'ai fait, les diverses constitutions de tant d'écoles nées de la même pensée d'un même siècle, j'ai espéré autre chose que satisfaire une question curieuse d'érudition provinciale. J'ai prétendu indiquer à chaque province, au grand foyer artistique de chaque race partielle, les notables variétés de formes qu'avaient dû subir ces institutions, suivant le tempérament particulier de Marseille, de Bordeaux, de Toulouse, de Rouen ou de Dijon. — Si donc la province, marchant fermement à sa régénération, et songeant à la rattacher aux principales bases de son ancienne indépendance, relevait l'autorité des écoles qui ont fait sa gloire et sa sève, je ne lui conseillerais rien de plus que de prêter main-forte et faveur bien notoire aux écoles publiques de beaux-arts établies dans les chef-lieux où les études concentrent la jeunesse : ce sont, pour la plupart, les villes les plus florissantes de l'ancienne France, et les plus propres aux nobles loisirs, soit par leur indifférence à l'agitation industrielle du monde nouveau, soit par le choix qu'en ont fait les aristocraties paisibles de la province, pour y asseoir leurs fortunes et leurs collections.

Mais la même largeur des vues organisatrices n'a pas présidé à la fondation de toutes les anciennes Académies provinciales; et je recommanderais aux Académies nouvelles certaines essentielles conditions de stabilité et d'influence, parfois négligées par leurs aînées. Je leur recommanderais 1° d'intéresser, comme surent faire Toulouse et Dijon, leur province entière à la gloire de leur établissement et aux pro-

grès de leurs élèves et de leurs œuvres ; 2° d'assurer à l'exposition des peintures et sculptures de la province une périodicité et une publicité éclatantes ; 3° la solennité la plus imposante pour la distribution des encouragements et des récompenses.

J'ai dit, et je maintiens, que la division départementale, pour les artistes, a des limites trop étroites, et que les frontières seules de la province doivent borner l'artiste provincial. Mais la province n'existe plus administrativement, et toute l'autorité morale de la France provinciale réside dans les conseils-généraux. Or, il est difficile de faire un protectorat unitaire des trois, quatre ou cinq conseils-généraux qui peuvent représenter pour nous une ancienne province. Ce qu'on peut réclamer, tout d'abord, raisonnablement, des conseils-généraux, c'est un protectorat de bonne volonté ; puis, l'intention manifestée d'encourager, à l'exclusion des artistes parisiens, leurs compatriotes peintres, sculpteurs et architectes ; puis, l'éveil étant ainsi donné à l'amour-propre provincial, et le centre artistique de chaque province étant bien désigné, soit par les antécédents, soit par la position des diverses villes, le conseil-général dans les attributions duquel se trouverait la cité académique, se chargerait du patronage matériel et intellectuel des artistes de son département et de l'école autour de laquelle ils se grouperaient. Et si les frais en étaient quelque peu plus onéreux pour ses administrés, il est certain que leur département et la ville artistique en recueilleraient aussi plus grand éclat et plus grande richesse. Les autres conseils-généraux de la même province ne viendraient-ils pas d'ailleurs en aide à celui-là, en pensionnant les jeunes artistes de leur département respectif qui étudieraient à l'école provinciale des arts, comme faisaient les États du Mâconnais pour les jeunes gens qu'ils envoyaient à Dijon, et en votant dans la même proportion que les autres départements de la même race, les prix et les encouragements destinés aux artistes de leur province.

Dès lors les expositions, qui ont lieu en si grand nombre aujourd'hui dans les départements, prendraient un tout autre caractère. Nous avons vu que les expositions provinciales n'étaient pas nouvelles, et qu'au dix-huitième siècle on en avait institué de très-intéressantes à Toulouse, à Bordeaux, à Amiens. D'Argenville, en 1762, annonçait qu'on pourrait voir bientôt dans toutes les grandes villes du royaume « des expositions publiques dans le goût de celles qui se font au Louvre, où la peinture, la sculpture, la gravure, la miniature, balancent les suffrages des connaisseurs et des étrangers. La ville de Marseille a déjà imité cet exemple, et l'Académie de peinture de cette ville a fait la première exposition publique de ses tableaux, le 10 août 1761. » — On a vu que d'Argenville était mal informé, et qu'il y avait des expositions à Marseille dès l'année 1757. Aujourd'hui, l'on compte des expositions de peinture dans plus de villes encore. Il y en a d'annuelles ou d'intermittentes à Lyon, à Rouen, Orléans, Amiens, Nantes, Moulins, Toulouse, Marseille, Nancy, Lille, Metz, Boulogne, Douai, Valenciennes, Arras, Saint-Omer, le Havre. Mais ces derniers noms ne vous présentent-ils pas une fâcheuse remarque à faire? C'est que le mobile de ces expositions, auxquelles les artistes parisiens concourent pour la presque totalité des œuvres, n'est pas la renommée à acquérir, mais la nécessité d'étaler leur marchandise sur un plus grand nombre de marchés, où elles pourront affriander quelque touriste en passage. C'est une conséquence fatale de cet encombrement affamant que je vous signalais tout à l'heure, et dont le soulagement est l'un des buts les plus urgents des spéculations que je sou mets à la province. Rien n'est plus respectable, plus digne d'étude, que les nécessités du boire et du manger des artistes; mais, dans un ordre meilleur, on ne peut accepter ces nécessités comme premier mobile de leur ambition, comme première inspiration de leurs œuvres. L'art vit de gloire et d'émulation, voilà tout ce que pourra dignement admettre une autorité jalouse de l'honneur de l'art et de ses

progrès. Aussi les expositions que je propose seraient-elles organisées, d'après les principes les plus sévères et les plus généreux, dans les villes d'études, non dans les localités de mercantilisme. J'y voudrais voir, comme autrefois à Toulouse, les peintures des anciens maîtres provinciaux, extraites des cabinets d'amateurs pour être mêlées aux œuvres des artistes vivants de leur province; elles serviraient de points de repère à la tradition et à la marche de l'esprit local. Ces expositions permettraient aux conseils-généraux et aux conseils municipaux de choisir avec discernement et justice les artistes qui seraient dignes, soit de décorer de peintures ou de verrières les églises si appauvries de nos départements, soit de tailler en marbre ou en pierre du pays des héros ou des fontaines pour les places publiques, soit même de restaurer les monuments historiques. Il n'est que trop vrai, hélas! qu'autrefois, en un temps d'ignorance naïve, des populations, qui n'avaient d'autre science que leur simplicité et leur foi, ont sculpté des myriades d'images pour l'édifice qu'elles élevaient à Dieu; chaque pays produisait, pour cette occasion, ses sculpteurs, ses peintres, ses architectes; cela sortait du sol comme par grâce divine, et ces artistes improvisés, ces hommes de bonne volonté, produisaient des figures dont quelques-unes sont grossières et sans génie, dont quelques autres sont sublimes. Eh bien! ces édifices, ces images que leurs aïeux, demi-barbares, ont créés, nos contemporains provinciaux sont incapables même de les restaurer. C'est, je crois, la plus triste mesure de l'abaissement de la province; ce doit lui être aussi le plus vif stimulant pour en sortir. La province, en notre temps, a produit des hommes d'une admirable activité, je ne nommerai que M. de Caumont, qui ont su organiser, au profit des études archéologiques, des associations fécondes et une salutaire agitation. Exciter dans les départements une noble agitation au profit des lettres et des arts, est-il donc impossible? Il ne faut pas se dissimuler (et la comparaison de l'Académie

des lettres avec celle des sciences à Paris n'est que trop facile) que les associations scientifiques produiront toujours des fruits plus abondants et plus réels que celles des poètes et des artistes, dont les meilleurs œuvres naissent libres et isolées. Un artiste n'abdiquera point, sans doute, l'indépendance de son génie, parce qu'il sera chef ou professeur d'école : tous les maîtres fameux ne l'ont-ils pas été? Que si l'on me demandait franchement si je crois l'éducation académique propre à faire naître de grands artistes, j'hésiterais fort à l'affirmer ; mais je dirais qu'il y a quelque chose de plus utile à une nation que de produire de grands artistes, c'est le goût et l'intelligence de l'art, et cela, les académies le lui donneront. Les artistes ne devront pas être liés d'ailleurs dans les académies que je propose par d'autres attaches que celles d'une rivalité honorable et d'un noble désir de faire gloire à leur patrie commune. — Aussi n'est-ce point des artistes que je voudrais réclamer et attendre ce mouvement de régénération des arts dans les départements. Les clubs d'artistes, que Paris a vu si nombreux et si bruyants après février 1848, n'ont rien su proposer, rien discuter, rien conclure. Mais les académies du siècle passé étaient, pour la plupart, l'œuvre des amateurs notables d'une province et parfois d'administrateurs qui n'avaient d'autres lumières que leur bon vouloir et leur patriotisme. C'est encore de ceux-là qu'il faut tout espérer aujourd'hui ; c'est à ceux-là qu'il faut que les conseils-généraux fassent appel aujourd'hui, en leur déléguant la tutelle des arts, des lettres et des sciences. Je ne comprends pas, d'ailleurs, je dois le dire, la résurrection des arts sans un mouvement parallèle des lettres et des sciences ; je ne comprends pas, bien mieux, les expositions de peinture et de sculpture dans les grandes villes de province, sans des expositions pareilles de produits mécaniques, agronomiques, industriels. Si l'on ne constate pas que l'art dans les provinces exerce sur leur industrie une infiltration, une déteinte, une action pénétrante et immédiate,

son importance et sa bienfaisance pourront être à demi niées par le positivisme provincial; et j'ajouterai que ces expositions d'industrie auraient cet autre avantage de faire connaître et estimer par les provinciaux les produits de leur sol, dont ils ne se doutent guère, et dont la variété multiple leur est à peine révélée par les traités de géographie ou de statistique. Mais je renvoie à qui de droit cette importante question, et veux me renfermer dans ce qu'on peut appeler l'enseignement supérieur d'une nation.

J'ai touché plus haut quelques mots des confréries d'artistes dont pour moi l'existence dans les anciennes provinces ne me paraît pas douteuse. Quelles combinaisons du principe d'association n'ont pas été essayées durant le moyen âge ? La Normandie et certaines autres contrées avaient aussi imaginé en l'honneur de la Vierge des concours de poésie, les Palynods ou les Puys, comme on les appelait. Ces concours donnaient lieu à des récompenses solennelles, auxquelles présidaient les plus considérables personnages de la province. On ne peut contester que la solennité de la récompense ne double son prix pour les artistes comme pour les poètes. Nous voyons à Paris combien les artistes souffraient du mystère avec lequel se distribuaient depuis quelques années les médailles à la suite de l'exposition, quand ils le comparaient à la pompe des distributions faites en séance royale au temps de la Restauration. La solennité des Puys et Palynods pourrait être très-profitablement rétablie et élargie sous forme d'un comité des lettres, arts et sciences, institué dans les grandes villes d'études, par les conseils-généraux, qui le composeraient de toutes les notabilités savantes et illustres à tous titres dans la province. Ce comité jugerait des grandes œuvres et des nobles efforts, et par lui seraient décernés, en un jour de fête provinciale, louanges, prix et encouragements, sous le patronage constant et sous la présidence des conseils-généraux; — et quoique ce soit sous forme de suppliche que je recommande les beaux-arts de

nos provinces aux conseils-généraux de la France, je puis leur dire presque hautement qu'aucune tutelle ne leur fera plus d'honneur que celle-là dans le présent, ne leur assurera plus de reconnaissance dans l'avenir.

C'est avec fierté que je ferai remarquer ici combien peu de lignes sont proprement de moi dans toute l'étendue de ce long travail. Je n'ai fait que transcrire ce que me dictait la province de l'autre siècle. C'est la province qui a inventé et organisé, avec tous leurs rouages et leurs ressorts, ces établissements d'intérêt et d'éclat publics, dont je lui propose la remise en honneur et vigueur. On peut d'ailleurs s'en fier aux institutions d'art du dix-huitième siècle. Par un pénible contraste, jamais époque ne fut plus stérile en artistes de génie que celle de Louis XV, jamais époque ne fut plus libérale pour les arts, ni plus généreusement préoccupée de leurs progrès et de leurs chefs-d'œuvre. On peut dire que le soin de leurs collections et le protectorat des artistes de leur ville fut le plus grave souci de ces familles de robe et d'épée que nous avons nommées en si grand nombre dans le courant de cette étude. Leurs cabinets rivalisaient et effaçaient ceux des courtisans de Paris. La bourgeoisie provinciale tout entière se complaisait par imitation à favoriser les mêmes goûts. Et les détails sur les académies et les écoles de dessin, que nous avons copiés dans le petit livre de 1777, c'est la province elle-même qui les fournissait à Paris. Paris, il est juste de le dire, donnait en ce temps-là à tout le mouvement intellectuelle de la province une attention bien remarquable. Voyez, dans le *Mercur de France*, la mention de toutes les nouvelles d'art, de théâtre, de littérature, aussi bien que d'administration, des provinces les plus éloignées. C'est qu'alors il y avait encore une pondération presque équitable entre l'influence de la capitale et celle des provinces. Il n'en a plus été ainsi, depuis l'abdication volontaire des provinces en 1789 : Paris, sûr que tout ce qui aurait génie et ambition viendrait désormais yider dans sa fournaise sa tête et son



cœur; Paris, ivre d'orgueil, fou d'égoïsme, n'a plus un seul instant songé qu'en dehors de lui rien en France pût vivre ou se produire. Paris convie la France et les étrangers à ses expositions d'art. A-t-il jamais jeté un regard, prononcé un mot sur les expositions auxquelles la province convie à son tour les artistes parisiens? Il n'a pas cessé de se publier à Paris, depuis 1789, des journaux spécialement consacrés aux arts, lesquels même, dans leurs moments inoccupés, auraient cru sans doute déroger et se futiliser en étudiant le passé, le présent ou l'avenir des arts en province. Mais quand la province s'oubliait elle-même, était-ce à Paris à réveiller en elle la conscience de ses droits et de sa valeur? Cette attention d'ailleurs n'eût-elle pas été inutile? La province consentait-elle à l'esclavage, elle n'avait que faire d'art ni de souvenirs. Veut-elle être libre et prépondérante, les arts renaîtront en elle de son indépendance même.

La reconnaissance due aux généreux efforts inutiles exige que je rappelle ici avec respect la mémoire d'Achille Allier, né à Montluçon en 1808, mort à Bourbon-l'Archambault en 1836, et dont la régénération des arts en province préoccupa exclusivement l'ardente jeunesse. Il mourut plein de foi dans son œuvre accomplie; il n'avait cependant planté qu'un arbre sans racine, car la tâche qu'il attaquait était au-dessus des forces d'un provincial isolé; toutes les provinces, ensemble résolues, y devaient suffire à peine.

M. Louis Batissier, son ami, énumérant sur son tombeau les diverses entreprises de cette nature active et organisatrice, s'exprimait ainsi, en 1839 :

« Le mouvement intellectuel imprimé aux provinces par la publication de l'*Ancien Bourbonnais*, engagea Achille Allier à fonder un journal qui servirait de tribune à la défense des intérêts littéraires et artistiques qui s'agitent en dehors du grand centre parisien. C'est alors que l'*Art en Province* fut créé; et son apparition fit une profonde sensation; car c'était encore une entreprise incroyable, tant elle

était audacieuse. Resserrer les liens de la famille des artistes et des hommes de lettres épars dans les villes de France, les réunir à un centre commun, était une tâche qui semblait d'abord impossible ; mais l'appel d'Achille Allier fut entendu, et le succès prouva que ses prévisions avaient été aussi justes que ses intentions avaient été généreuses. — Achille Allier, infatigable dans ses projets, parvint ensuite à créer une Société centrale des amis des arts en province, qui devait avoir des expositions annuelles. Quelques esprits chagrins prédisaient la chute imminente de cette association, et, à leur grand déplaisir, elle florit encore aujourd'hui. »

Oui, tout cela florissait il y a dix ans ; oui, tout cela a fleuri quelques mois, quelques années peut-être encore. *L'Art en province*, éteint, puis rallumé, puis éteint encore, a certainement exercé autour de lui, dans un bien étroit rayon, une influence d'heureux réveil. Mais les créations d'Achille Allier, sous le système centralisateur, n'étaient pas nées viables, et elles avaient le tort elles-mêmes d'avoir un caractère de centralisation. Que répondraient aujourd'hui les provinces, dans ce mouvement de décentralisation qui les agite, si Bordeaux, Lyon ou Marseille leur disait : Paris n'a pas le droit d'être la ville tyrannissante, desséchante ; assez longtemps elle a violenté et absorbé vos humbles instincts ; c'est moi qui serai désormais votre maîtresse ville, votre capitale capricieuse, desséchante, absorbante ; les provinces ne lui livreraient certes pas les mains, et ne travailleraient pas à la fortifier et à l'enrichir. Il serait ridicule de prêter à ce qu'a été *l'Art en Province* la moindre ambitieuse prétention, mais il faut dire nettement qu'un pareil recueil ne peut servir en rien à la résurrection des arts dans les départements, et qu'aucun homme, aucun effort individuel, eût-il l'activité brillante et communicative d'Achille Allier, fût-il secondé par la souple et persévérante habileté d'un éditeur tel que son Desrosiers de Moulins, ne peut rien là isolément.

Nous n'en avons pas moins à remercier Achille Allier de

sa courageuse protestation contre la tyrannie insolente de l'art parisien ; et — puisque j'ai tiré vanité d'avoir, en dehors de mon initiative personnelle, extrait des écrivains provinciaux l'organisation complète de l'art provincial dans l'avenir, — je veux emprunter, pour conclure mon essai, ces lignes que M. Félix Grellet insérait en 1838 dans le journal d'Achille Allier, et que nous avons été heureux de rencontrer, à dix ans de distance, comme une pensée fraternelle :

« Il faudrait établir en dehors du grand centre commun, des centres d'une moindre importance, dont l'action s'exercerait sur une portion de notre territoire, comme celle de Paris sur la France entière. — Dans ces quelques foyers, qui recevraient une portion de leur chaleur du foyer central, pour la répandre autour d'eux, on réunirait en un faisceau compacte toutes les branches de l'intelligence. Nos facultés, aujourd'hui dispersées et sans influence, viendraient là se grouper pour s'aider et se féconder mutuellement. Les arts se placeraient à côté des sciences et des lettres, et l'on ouvrirait des écoles de peinture, de sculpture, d'architecture et de musique, en même temps qu'on établirait des facultés de droit, de médecine, des sciences et des lettres. On pourrait, dans chacun de ces centres, réunir tous les objets nécessaires à l'éducation artistique des populations environnantes. Les tableaux des grands maîtres et des différentes écoles qui sont maintenant épars sur tous les points de la France, viendraient là se placer avec ordre, les uns à côté des autres, afin de présenter une histoire de la peinture, de ses modifications et de ses diverses manières. Pour la sculpture, au moyen du moulage, on pourrait facilement établir une collection complète des chefs-d'œuvre de l'antiquité et des temps modernes. Quelle puissance, quelle force, quelle activité ne résulterait-il pas de cette association ? quels prodiges ne devrait-on pas espérer d'un tel concours ? Peut-être alors verrions-nous se renouveler en France tout ce que la civilisation italienne du moyen âge a enfanté de si magnifique dans les arts, les

sciences et les lettres ! peut-être alors les beaux jours de Venise, de Rome, de Pise et de Florence pourraient-ils repaître chez nous ! — Avec une telle organisation de l'enseignement supérieur, le rôle d'artiste en province serait changé, et nous n'aurions plus à déplorer la perte de tous ces talents ignorés et incompris qui végètent et périssent dans l'isolement. Mais tout cela n'est qu'un rêve brillant, et cependant combien il serait facile à ceux qui nous gouvernent d'en faire une réalité ! combien il serait glorieux pour eux et utile pour le pays de préparer un tel résultat ! »

---

Cette étude sur la régénération possible des arts en province a dû son occasion de naître, et la publicité de ses premières assertions, à la *Revue provinciale*, que venaient de fonder alors MM. Louis de Kergorlay et Arthur de Gobineau. Qu'ils trouvent bon que je suspende ici leurs noms, — en honneur de ce principe et de cet effort commun qu'ils m'appelèrent à proclamer sous la forme qui m'était propre, — en mémoire de ce drapeau de provincialisme qu'ils avaient généreusement levé à l'heure de la grande mêlée, et que nous avons défendu quelques mois côte à côte, avec même foi, même ardeur et mêmes espérances.

---



**JEAN BOUCHER,**

**DE BOURGES.**



# JEAN BOUCHER,

DE BOURGES.

« Dans quelque genre que ce soit, les grands hommes ont toujours été formés par de grands hommes », a écrit d'Argenville à la première ligne de la vie d'Eustache Lesueur. Le noble effort d'équité compréhensive qui a donné à notre siècle l'intelligence des écoles primitives de peinture, nous a enfin révélé quels sublimes précurseurs c'étaient que Péru-gin le maître de Raphaël, Ghirlandaio le maître de Michel-Ange, André Mantegna le maître du Corrège; l'on sait maintenant combien peu de pas restaient à faire à Rubens par delà Otto-Venius; j'ai moi-même essayé d'indiquer la haute valeur de Quintin Varin, le maître du Poussin. Il y a à recueillir en étudiant ces *maîtres précurseurs*, de bien curieux enseignements pour l'histoire des écoles.

Pierre Mignard, le *Romain*, peintre moins vigoureux et moins franc que son frère Nicolas Mignard d'*Avignon*, mais peut-être plus savant, a eu une énorme importance dans l'époque de Louis XIV. Par la multitude et le bel air de ses portraits, et surtout par sa coupole du Val-de-Grâce, d'une si grande ordonnance et d'un si beau goût de dessin, il contre-balança justement la faveur de Lebrun, soutint par ambition plus que par générosité, contre l'arrogance de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où trônait Lebrun, les respectables ruines de la vieille confrérie de Saint-Luc, fit au peintre des



Batailles d'Alexandre la guerre de haineuse jalousie que celui-ci avait faite à Lesueur, et ayant eu le bonheur d'enterrer Lebrun, il lui succéda dans les prérogatives de premier peintre de Louis XIV, et ainsi fut-il, après Le Poussin (1) et Lebrun, la troisième influence, hélas déclinante, de ce grand règne. — Pierre Mignard était né à Troyes en Champagne, et son maître fut Jean Boucher, de Bourges.

Je répète, et je dois répéter sans cesse, qu'il n'y a pas eu une province dans le royaume de France, quand les provinces existaient véritablement, qui n'ait eu ses peintres et son mouvement de peinture. Bourges même et le Berry n'ont pas eu seulement d'admirables maîtres verriers, et d'étonnants tailleurs d'images qui ont fait de la cathédrale de Saint-Etienne une des merveilles de notre patrie; les peintres non plus n'ont pas manqué (2). M. le baron de Girardot, correspondant du comité historique des arts et monuments, après avoir puisé dans les comptes des dépenses de la ville de Bourges, depuis 1486 jusqu'en 1792, une lon-

(1) Pendant les années 1643 et 1644, Poussin avait employé Mignard à faire des copies à Rome pour M. de Chantelou, sans paraître fort charmé de ses travaux : « Mignard a fait sa copie différente pour le coloris de l'original, autant comme il y a du jour à la nuit. » Plus tard il écrivait à M. de Chantelou, le 16 août 1648 : « J'avais déjà fait faire mon portrait pour vous l'envoyer comme vous désirez ; mais il me fâche de dépenser une dizaine de pistoles pour une tête de la façon de M. Mignard, qui est celui qui les fait le mieux, quoiqu'elles soient froides, fardées, sans force ni vigueur. »

(2) Il suffit pour s'assurer de la véritable valeur des peintres de Bourges avant Boucher, d'entrer dans l'église de Saint-Pierre le Guillard. On y trouvera trois remarquables tableaux de la peinture française au seizième siècle : un Saint Sébastien dont une sainte femme vient panser les plaies ; une Sainte Barbe décollée par son père, richement vêtu à la mode de 1510, et enfin le miracle de Saint Pierre le Guillard lui-même, juif converti en voyant sa mule quitter son avoine pour adorer le très-saint Sacrement. Ce tableau contient certaines figures d'une femme et d'autres assistants d'un beau et solide caractère.

gue liste des maîtres maçons, architectes et charpentiers (bâisseurs inconnus de sublimes monuments), a recueilli mention de tous ces pauvres artistes oubliés, que je vais seulement nommer. Je tiens de son amicale obligeance la communication de l'extrait manuscrit qu'il a pris de ces livres de dépenses. Il en a déjà publié un curieux résumé, intitulé *Artistes du Berry au moyen âge*, dans les *Annales archéologiques*, tome 1<sup>er</sup>, n° 5, septembre 1844, et n° 7, novembre 1844 :

Jehan de Molisson, ou plutôt peut-être de Montiuçon, 1488; — Jouffroy de Torfouee, 1495; — Jacquelin de Molisson, fils présumé de Jehan, 1497; — Jacques Meignem ou Meignant, dit d'Auvergne, succède à Jacquelin de Molisson ou de Monlusson, mort en 1505; — Guillaume Dallida, 1512. — Dans la seconde moitié du seizième siècle: Jehan Arnould et Jehan de Brielles; Jehan Lescuyer, le fameux maître verrier, figure comme peintre et dessinateur d'armoiries en 1555; — en 1571, Jehan Ragier; — après eux Pierre Lefebvre ou Lefebvre; son fils Nicolas Lefebvre lui succède comme peintre de MM. de la Ville; — en 1596, Sébastien Jehan; — en 1599, paraît Pierre Boucher, maître peintre, père de notre Jehan Boucher ou Bouchier, dont nous citerons plus loin les apparitions répétées dans ces registres de comptabilité; — en 1607, Touchard de Murat; — en 1623, Pierre Lefebvre, dont on retrouve le nom jusqu'en 1663; — Charles Bérault; — Antoine de Ridard. — Charles Bourgeois, Pinardeau, Pierre Tassin, seront les derniers de cette liste, si on l'arrête à l'avènement de Louis XIV. — Tous ces peintres sont surtout employés à des écussons et à des armoiries, à peindre des portails d'église, à dessiner des patrons de verrières, historier des chapiteaux, rarement à peindre une image de Notre-Dame, plus tard un portrait du roi, ou parfois de Saint-Georges, sur les panonceaux en fer-blanc d'une confrérie, ou un plan et dessin des principales remarques de la ville, ou en huile et azur la voûte de la chambre du conseil. La fin de

Louis XIV et le dix-huitième siècle ne donnent plus que les noms insignifiants de Germain Picard, Jean-Jean, Hébert, Remy, Imbert, Dubois, Genest, Antoine ; — et, triste conclusion du registre et des travaux de ces anciens peintres que nous avons nommés d'abord, six livres sont données au citoyen Arnoux pour journées à effacer des épitaphes inconstitutionnelles et des armoiries.

Puis M. de Girardot a trouvé trace des verriers suivants : Guillaume Labbe, 1495 ; — Lambert Antoine, 1501, 1505 ; — Jehan Joing, 1507 ; — Nicolas Rondet, 1510 ; — Jehan Lescuyer, 1531 ; — Jacques Meigneau, dit d'Auvergne, cité plus haut, 1550 ; — Jehan Harsan, 1623.

Après les orfèvres viennent les imagiers : Pierre Lemesle, 1489 ; — Guillaume l'ymaigreur, 1499 ; — Paul l'ymaigreur et Nicolas ; — Petit-Jean ymageur, 1521 ; — Jehan Lafrimpe, 1601 ; — enfin un musicien, des brodeurs, des fondeurs.

Ne voilà-t-il pas une foule assez nombreuse pour indiquer un grand mouvement d'art, et constamment soutenu, au moins pendant deux siècles ? Encore ne comptons-nous pas en témoignage de la fécondité du Berry les artistes qui, comme Jacques Bailly, l'habile peintre en miniature, natif de Grâce en Berry, allèrent chercher fortune et gloire à Paris.

La peinture sur verre, mieux encore que les autres arts, a laissé d'incomparables merveilles dans la cathédrale de Bourges. On y voit des compositions du seizième siècle vraiment dignes de Raphaël pour la sainteté, l'élévation de style et la divine beauté. Mon admiration se rapporte ici surtout au vitrail de la chapelle des *Tullier*, par Jean Lescuyer. (Voyez au reste la magnifique publication des vitraux de la cathédrale de Bourges par les PP. J. Martin et Cahier, in-fol., 1844. )

Un de ces jeunes esprits laborieux, scrupuleux et chercheurs, dont par bonheur la province est riche encore, M. H. Boyer, avait publié dans le *Journal du Cher* (feuilletons des 30

août, 2, 4 et 6 septembre 1845) une suite de précieuses recherches sur Jean Boucher, étude écrite avec ardeur et jeunesse, et qu'on retrouvera presque entière refondue dans mon travail. Depuis, M. Boyer a bien voulu compléter nos documents, soit par correction de certaines erreurs, soit aussi par addition d'observations et de notes nouvelles, mais avant tout par une histoire véritable de l'art en Berry, qu'il me reprochait avec justice de n'avoir pas burinée assez profondément. Tout en me gourmandant d'avoir cru à ceux-ci et à ceux-là, et en m'apprenant à préférer l'autorité de MM. Raynal, Chevalier de Saint-Amand et Hazé, à telle autre moins patiente et moins sévère, il s'est laissé aller, sans y songer, à écrire lui-même cette histoire. Dieu me garde de la refaire, et d'ôter aux recherches de M. Boyer leur critique familière et leur allure sans apprêt. Je ne le ferai pas plus pour cette lettre que je ne l'avais fait pour les feuillets du *Journal du Cher*. Tout ce que contiennent les parenthèses anonymes de ce travail appartient à M. H. Boyer; le reste est mon butin. — La probité scientifique est de toutes les probités la plus chatouilleuse et la plus délicate; aussi bien cela m'a-t-il toujours semblé une sottise et une mauvaise action, de s'approprier les recherches et les récits d'autrui sous des phrases mal retournées.

« Le premier artiste du Berry qui nous soit connu est Girauld, dont nous savons le nom, parce qu'il a eu le soin de signer le tympan de la curieuse porte de Saint-Jean-le-Vieil, encastrée aujourd'hui dans le mur latéral de la préfecture, et dont la description est partout : *Has portas Girauldus fecit*, voilà la légende. Cette porte date du onzième siècle.

» Il y a encore un autre Giraud, dit Giraud de Cornusse (localité du Berry), qualifié de *maître des simulacres* du chapitre de Saint-Etienne, employé en cette qualité en 1224 à l'édification de notre cathédrale.

» Pour en finir avec les sculpteurs, citons-en encore deux : Le plus ancien est le fameux Pellevoysin, auquel nous devons

la tour de beurre. Guillaume Pellevoysin est désigné par nos historiens et les dictionnaires de Lamartinière et d'Expilly comme un des plus fameux architectes du seizième siècle ; mais comme Boucher et tous les artistes du Berry, les biographes l'ont oublié. (Voyez dans Romelot sa reconstruction d'une partie de notre cathédrale.) Je cite la fin de la notice que M. Chevalier de Saint-Amand lui a consacrée dans le *Nova-teur* du 10 juin 1840 : « Il n'est pas aussi assuré qu'il soit » l'auteur de la maison des Lallemand, terme des visites de » tant d'amateurs de l'art au moyen âge. Tout ce qu'il est » permis de conjecturer de plus raisonnable à cet égard, » c'est que Pellevoysin, qui se trouvait incontestablement à » Bourges en 1508, et peut-être plusieurs années aupara- » vant, fut probablement appelé par les plus riches habi- » tants de cette ville, tels que les Lallemand, les Cuchau- » nois, et autres, à réparer une partie des désastres occa- » sionnés par l'incendie de 1487. — Je ne puis dire, faute de » preuves, que Pellevoysin était natif de Bourges ou du Ber- » ry, mais il est certain qu'il habita Bourges durant plus de » trente années; qu'il possédait en Berry le domaine de La- » motte-Vendegon, qui passa plus tard dans la famille Gou- » gnon; qu'il prit alliance dans une famille berruyère du » nom de Garnier, la même qui a produit Robert Garnier, » homme fort instruit, selon Catherinot, en poésie fran- » çaise, latine et même grecque, conseiller au présidial et » échevin de Bourges en 1589, 95, 96, 97, 1602, et l'année » suivante. Pellevoysin laissa de Marie Garnier, sa femme, » deux enfants, Pierre et François. »

» Les noms de sculpteurs que je connaisse encore sont ce-  
lui de Pierre Sébastien Guersant, enfant du Bas-Berry, et ce-  
lui de Jean-Louis Couasnon. Ce dernier est né à Culan, en  
1747. Il excellait surtout dans le portrait, dit M. Chevalier.  
Celui qu'il a fait du poète Santeuil est son chef-d'œuvre. Il a  
fait tous ceux de la cour de Louis XVI, et est mort en 1812.  
Cette tradition de la sculpture s'est conservée dans le Berry,

car je ne sais pourquoi nous sommes plutôt sculpteurs que peintres. M. Dumoutet, jeune sculpteur contemporain, aurait sans doute une originalité locale, s'il ne se plaisait à l'étouffer sous les réminiscences de néocatholicisme qu'il emprunte à Orcagna et à Overbeck. Mais je connais plus d'un jeune campagnard qui promettent à l'avenir des sculpteurs pour le Berry. »

« Les peintres viennent plus tard, mais ils sont aussi plus favorisés que les sculpteurs. » Et pour preuve est citée la confirmation accordée par Charles VII à un peintre verrier de Bourges, des anciens privilèges « donnez et octroyez par ses prédécesseurs roys de France aux peintres et vitriers. » — Le livre des *statuts, ordonnances et règlements de la communauté des maîtres peintres et sculpteurs de Paris* (1672), mentionnait avant Levieil, parmi les plus anciennes lettres de noblesse qu'elle pût produire, ces « lettres patentes de feu » bonne mémoire le roi Charles VII de ce nom, roi de » France, données à Chinon le troisième jour de janvier » 1430, contenant immunité et exemption, données et octroyées par ledit feu roi à maître Henri Mellein, peintre, » lors demeurant à Bourges, et à tous autres peintres, vitriers, imagers, sculpteurs, de toutes tailles, aides, subsides, emprunts, commissions, subventions, guets, arrière-guets, garde de portes, et autres charges, que aussi » de l'attache du Général de toutes les finances du Roi ès pays » de Languedorbe et Languedoc. » Cet Henry Mellein, auquel sur son *humble supplication* le roi de Bourges avait accordé ces glorieuses lettres-patentes, Levieil, dans son *Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, dit qu'il est vraisemblablement « auteur de ces vitres peintes qui sont à l'Hôtel » de ville de Bourges, dans lesquelles on admire les portraits au naturel de Charles VII à genoux, à demi nud, » devant Renaud de Chartres, archevêque de Rheims, en » mémoire sans doute de ce que ce monarque avait été sacré » et couronné à Rheims par ce prélat, environ six mois aupa-

» ravant. On y distingue aussi ceux des douze pairs de  
» France, et celui de Jacques Cœur, son argentier, qui ont  
» toujours passé pour originaux. Il y a lieu de croire que ces  
» lettres-patentes furent le témoignage le plus authentique  
» de l'approbation que Charles VII donna à cet ouvrage  
» consacré à la mémoire d'un événement si glorieux aux  
» armes des Français, et si fatal à celles des Anglais. »

» Du reste rien n'indique, dit M. Boyer, que ce Mellein fût  
originaire du Berry, et peut-être avait-il été appelé à Bour-  
ges pour embellir les églises de ses vitraux, comme ce Mar-  
sault Paule qui plus tard enrichit de si délicates sculptures le  
portail de notre cathédrale.

» M. Raynal (tome 2, page 446) nous montre encore aux  
funérailles du duc Jean (1416) deux verriers de Bourges,  
Guillot du Saussay et Gilet Benoist, employés à ôter les ver-  
rières de la Sainte-Chapelle pour renouveler l'air échauffé  
par le *luminare*, disent les pièces du temps.

» Le même duc Jean avait pour peintre un nommé Mi-  
chelet Saumon. Ce fut lui qui fut chargé d'*illustrer* les titres  
de fondation de la Sainte-Chapelle. Le duc y fut représenté  
en tête de lettre, assis sur un trône, distribuant aux cha-  
noines du chapitre qu'il venait de fonder les vêtements gar-  
nis de fourrures rares qu'ils devaient porter pendant les of-  
fices. (Voir Raynal, *loc. cit.*) »

Mais qui donc nous révélera le nom du divin artiste qui a  
revêtu la voûte de la petite chapelle de l'hôtel de Jacques  
Cœur, des plus merveilleuses peintures que la France du quin-  
zième siècle puisse opposer à l'Italie? Beaux grands anges aux  
radioux et doux visages, aux cheveux d'or, aux longues ro-  
bes blanches, ne nous montrerez-vous point ce nom écrit sur  
votre banderolle? Fut-ce un verrier, fut-ce un miniaturiste,  
qui dessina avec tant de pureté et de hardiesse vos contours  
et vos racourcis? Il n'y a pas lieu de reprononcer à votre  
propos le nom de Mellein, car vous êtes, de quelque trente  
années, postérieurs aux faveurs dont l'honora Charles VII.

Vous êtes œuvre plutôt d'un miniaturiste sublime, quoi qu'en disent les grandes proportions de vos figures (Jean de Fiesole et Jean de Bruges ne nous ont-ils pas laissé de même de vastes cadres et de délicieux missels ?); œuvre, vous dis-je, d'un miniaturiste français, de la famille des Jean Fouquet. Car on est certain, par Vasari qui les a si bien épiés, que pas un des habiles maîtres de l'Italie ne se trouvait vers 1460 de ce côté-ci des Alpes. — Et les fresques de Bourges sont-elles d'un maître ou non ?

M. Boyer arrive enfin aux deux grands noms d'artistes de la peinture sur verre à Bourges : — « Laurence Fauconnier, dont on possède encore un vitrail à l'église Saint-Bonnet, était dame du Petit-Verdet, et vivait dans le seizième siècle. Comme Boucher, elle habitait la paroisse Saint-Bonnet. Elle y fonda une vicairie en l'honneur de Saint-Antoine de Padoue, en 1535. Elle fut mariée à Jean Ragneau, échevin de Bourges, en 1528. Elle eut de cette union une fille, nommée Claude, qui épousa Jean Bridard. J'ignore la date de sa mort, mais M. Chevalier m'a dit avoir trouvé dernièrement son testament aux archives.

» Pour Jean Lescuyer, je vais copier à votre intention la notice biographique telle que M. Chevalier de Saint-Amand la fit insérer le 13 septembre 1838 dans le n° 37 des *Annonces berruyères* :

» Jean Lescuyer, né à Bourges, fut un des plus célèbres peintres sur verre de la renaissance. Il alla, fort jeune encore, étudier les grands modèles en Italie, et il fut redevable à ce voyage de la correction de son dessin et de la manière large et brillante dont il drapait ses figures. — De retour dans sa patrie, il enrichit les églises de Bourges de plusieurs peintures dont les unes subsistent encore, et dont les autres ne vivent plus que dans les récits de nos historiens du dix-septième siècle. On voit encore dans les chapelles de la cathédrale placées sous l'invocation de Sainte-Barbe et de Saint-Etienne, de superbes vitraux de la main de ce maître. Ceux



de la première de ces chapelles représentent la Sainte-Vierge assise, et Saint Pierre qui lui présente le fondateur de cette chapelle, ainsi que sa femme et ses enfants. Le fond est enrichi de portiques, de façades, de palais et de temples du meilleur goût. On remarque dans l'autre chapelle l'histoire du martyre de Saint Etienne, et sur un plan plus reculé celle du martyre de Saint Laurent. La partie supérieure de la croisée offre une sainte face suspendue à une grande croix. Les vitres de la chapelle de l'Hôtel-Dieu semblent avoir été le chef-d'œuvre de Lescuyer, à en juger par l'enthousiasme avec lequel en parle Chenu, qui écrivait en 1683 dans un opuscule sur *les églises de Bourges* : « Les peintres peuvent » les étudier comme les sculpteurs étudient le Laocoon du » Vatican et l'Hercule de Farnèse. » — Ce chef-d'œuvre n'existe plus. Plus heureuse que la chapelle de l'Hôtel-Dieu, l'église paroissiale de Saint-Bonnet conserve deux beaux tableaux de Lescuyer ; ils représentent l'un Jésus-Christ portant sa croix, l'autre ce sauveur s'élançant du tombeau qui devait recevoir l'homme, mais ne pouvait se fermer à toujours sur le Dieu. Combien ces monuments de l'art de la peinture sur verre doivent faire regretter ceux que le temps et la malice des hommes nous ont enviés ! A ceux qui se trouvent énumérés plus haut, La Thaumassière ajoute les belles vitres des chapelles des Georges et des Bridards dans l'église Saint-Jean des Champs. Cette église avait été brûlée en 1599, c'est-à-dire trente-trois ans après la mort du peintre, arrivée en 1556 ; mais il paraît que l'incendie avait épargné les riches compositions de Lescuyer, puisque l'historien en parle comme d'objets qu'il avait sous les yeux. Les choses ont bien changé depuis : Saint-Jean des Champs a été détruit de fond en comble, et la poussière des Georges et des Bridards, qui s'était confondue avec celle de l'habile artiste inhumé dans la chapelle de Sainte-Anne, a été balayée par le vent des révolutions. — J'écris le nom de *Lescuyer* comme le fait La Thaumassière ; dans Catherinot on lit *l'Escuyer*. On peut balan-

cer entre ces deux formes; mais je ne pense pas qu'on puisse admettre *Lequier* qu'affecte l'abbé Romelot, ou l'*Equier*, qu'on trouve dans un autre écrivain du Berry, très-digne de confiance d'ailleurs dans la spécialité qu'il a traitée. »

Je trouve encore à ajouter à la biographie de Lescuyer par M. Chevalier de Saint-Amand, quelques lignes et quelques détails empruntés aux *notices* de M. Pierquin de Gembloux sur *Bourges et le département du Cher* :

« La peinture n'était pas le seul talent que possédât Lescuyer; ses dessins et ses croquis étaient encore aussi estimés que ses tableaux, à une époque où la manie des autographes de tout genre n'avait point encore autant d'asiles qu'aujourd'hui. Ceux que nous avons pu voir légitimement un pareil enthousiasme. Ce ne sont point de ces brouillons qu'un maître rougirait d'avoir faits, et qu'un enthousiasme inexplicable divinise... Lescuyer a laissé un très-grand nombre de ses chefs-d'œuvre rapidement exécutés, que les amateurs se disputent et conservent soigneusement. Plusieurs ont même été gravés à l'eau forte et de sa propre main. Ces derniers ne sont pas non plus les moins recherchés. — Le talent si distingué de ces deux artistes (J. Boucher et Lescuyer) avait popularisé le goût de la peinture dans le Berry; quelques-uns de leurs nombreux élèves firent honneur à leurs maîtres, et parmi ceux dont les noms échappèrent à la rigueur avec laquelle la postérité traite les médiocrités, nous citerons principalement Maugis, abbé de Saint-Ambroise (nous en parlerons au long dans les recherches sur Jean Mosnier); Tullier, prévôt de Bourges; Dumoulin, Gougnon, Petit, Alabat, etc. — Dans la peinture sur verre, Laurence Fauconnier précéda Lescuyer; Eustache Lesueur le suivit. » Cet homonyme du sublime peintre parisien, qui était né deux ans seulement avant l'œuvre dont nous allons parler, et qui, lui aussi, dessina plus tard pour l'église Saint-Gervais de Paris des vitraux qui furent peints sur verre par Perrin, est, dit-on, l'auteur du grand vitrail harmonieux, bien composé, qui se voit dans la cha-

pelle *des fonts* de la cathédrale de Bourges. Il représente l'*Assomption de la Vierge*, avec les figures agenouillées du maréchal de Montigny et de sa femme Gabrielle de Crévant, portraits superbes. « C'est réellement en France le seul vitrail du dix-septième siècle qui rappelle les belles verrières du seizième. » Il porte la date de 1619. — A ce moment même Jean Boucher était dans toute sa renommée; l'*Assomption* d'Eustache Lesueur avait été le dernier effort de la peinture sur verre; et dans nos provinces, quand la peinture sur verre finit, la peinture à l'huile commence.

«... Jehan Boucher naquit à Bourges, le 20 août 1568, au beau milieu des guerres civiles et religieuses qui ensanglantèrent la France. Les troubles au sein desquels il grandit et se forma ne seront pas inutiles pour expliquer une partie de son caractère. — Sa famille était une famille de bonne bourgeoisie. Il y avait à Bourges, vers la fin du seizième siècle, un imprimeur nommé Pierre Bouchier. La Bibliothèque française de Duvèrdier de Vauprivas cite comme sortant de ses presses un in-4° intitulé : *Verger et jardin des âmes désolées et égarées*; il est de 1584. On a aussi de son imprimerie deux pièces sur l'entrée du duc d'Alençon à Bourges, et qui sont de 1576. Ne pourrait-on rien induire pour la parenté de notre peintre de ce rapprochement de nom et de date? — On trouve dans les comptes des dépenses de la ville de Bourges, à la date de 1599, le nom de Pierre Bouchier, *maître peintre*, et celui de Jehan, chargés tous les deux de peindre des armoiries dans le catalogue des maires et échevins de la ville. Le rapprochement de ces deux noms nous porte à croire qu'il y a là autre chose qu'un simple hasard et que Jehan Boucher pourrait bien être le fils du peintre Pierre Bouchier. — Dans cette hypothèse, dès qu'il put ouvrir les yeux, le premier objet qui frappa son regard ce fut un tableau; son premier jouet dut être une palette, son premier moyen d'étude une brosse ou un crayon... »

Le caractère le plus curieux qu'il y ait, je crois, à observer

dans la peinture de Jean Boucher, c'est que, peignant à l'huile sur toile ou panneau, il procède immédiatement, pour ses effets et son métier, des peintres sur verre dont l'époque, en France, a été celle du véritable éclat de notre peinture renaissante. Du style des Lescuyer, des Cousin, des Pinagrier, des superbes génies verriers de nos cathédrales normandes, à celui des contemporains de Poussin et de Vouet, il y a chez nous, semble-t-il, dans la hauteur de notre peinture une humble et triste décadence. Les peintres français, au moment où ils abandonnaient les vitraux pour la toile, ont hésité sur les moyens et la manière; ils ont cherché, tâtonné, ont regardé vers les écoles italiennes, mais sans oser pourtant s'écarter trop de l'idéal et des recherches des maîtres sur verre. — Ainsi Jean Boucher, dans ses portraits, pose ses personnages comme des donateurs au bas de leurs verrières; ainsi dans ses compositions, il s'attache à donner aux draperies la richesse et la vigueur des tons, en laissant aux chairs la pâleur mate et égale des visages de vitraux, et dans ses tranquilles figures se retrouve cette onction délicate et naïve dont ces vieux peintres s'étaient formé une qualité particulière en s'assimilant à la fois, chacun en son essor primitif, le génie de l'Italie et celui de l'Allemagne, qui leur envoyaient leurs savants cartons à traduire sur verre. Jean Boucher est entre tous un peintre provincial; bien qu'il ait vu trois fois l'Italie, sa manière était formée avant le premier voyage; et ce n'est point en effet quand il visite Rome à l'âge de trente-deux ans que le génie d'un peintre en sera modifié.

Depuis les fêtes insouciantes de Charles, VII le roi de Bourges, et depuis les magnificences somptueuses de l'argentier Jacques Cœur en son palais, la grande ville du Berry ne demandait plus à ses peintres que de décorer les chapelles et les églises; à peine les détournait-elle parfois de leur pieux emploi pour aider à l'embellissement de ses cérémonies municipales. Jean Boucher est un peintre de portraits et surtout de scènes religieuses pleines de componction. Cependant je le

trouve ainsi mentionné à la suite de son père dans les registres de dépenses de la ville de Bourges, extraits par M. le baron de Girardot, (année 1598 — 1599) :

« A Pierre Bouchier, M<sup>e</sup> peintre, la somme de 10 escus  
» 30 sols pour les frais faicts pour faire relire le livre de la  
» ville contenant les catalogues des maires et eschevins de  
» la dicte ville..... »

« A Jehan Boucher peintre 2 escus pour des armoyries  
» qu'il a faictes puis naguières au livre du catalogue des  
» maires et eschevins, plus sept livres..... »

« Les maires et les échevins, dit M. de Girardot, dans les *Annales archéologiques* de Didron, tome premier, page 228, sans renoncer à l'ancien usage de faire mettre leurs armes aux fenêtres de la ville, firent faire un catalogue de leurs noms, où on peignait leurs armoiries. En 1598, pour la première fois, Jean Boucher travaille à ce livre. »

« A Jehan Bouchier peintre 12 escu pour reste de ce qui  
» luy estoit deu pour les pintures qu'il a faites pour l'entrée  
» du Roi. » (Henri IV, qui n'entra pas.)

Qu'on ne s'étonne pas du bas emploi que les maires et échevins de Bourges donnaient au talent déjà mûr de Boucher. Lescuyer, le peintre des superbes vitraux de la cathédrale, ne remplaçait-il pas à l'occasion un *ozange* de verre blanc qui était cassé dans un cabinet de la mairie? « Avant cette époque, dit M. Boyer, nous voyons Boucher entreprendre des travaux considérables : les grands tableaux dont il orna le prieuré de Saint-Jean-le-Vieil en sont une preuve. Ce ne fut qu'après avoir mis la dernière main à ce long travail qu'il se décida à quitter Bourges pour aller s'instruire, lui déjà maître, à la grande école des peintres. » On donne l'an 1600 comme la date approximative du premier voyage de Jean Boucher en Italie. J'ai le plaisir de posséder un dessin au crayon rouge, d'après un groupe ou un bas-relief païen représentant un satyre caressant une nymphe; il est signé : *Boucher me fecit Roma 1600*. L'intelligence de l'art an-

tique y est très-remarquable. Il y retourna en 1621. Il repartit une troisième fois pour Rome en 1625, âgé de près de soixante ans, et ces trois pèlerinages n'ont pas laissé, semble-t-il, grande trace dans l'œuvre de Boucher non plus que dans sa manière. M. Boyer a su qu'il avait gravé à l'eau-forte quelques monuments d'Italie, mais ne dit point les avoir vus et partant ne les décrit pas. M. Robert-Dumesnil parle d'une *Dame romaine*, « figure de femme assise à gauche sur une chaise antique. Sa tête est parée d'un voile ; elle regarde à gauche en posant la main sur sa poitrine. Morceau sans nom. » Voilà toute la trace de Boucher par-delà les Alpes, voilà tout le butin qu'il recueillit dans les ruines fécondes de Rome : mais alors n'était pas sacré peintre qui n'avait pas vu dans leur ville Raphaël et Michel-Ange.

Retranchant de la longue somme de ses jours ces trois courtes équipées vers l'Italie, Jean Boucher paraît avoir renfermé dans Bourges la vie la plus régulière, la plus calme et la plus laborieuse. Le peintre était tout à sa ville, et la ville aimait et choyait son peintre. Son goût pour cette sainte solitude qui se peuple d'œuvres, « Jean Boucher, selon M. Boyer, l'avait montré dans le choix de son habitation. Dans la partie la plus reculée et la plus silencieuse de la ville, on pourrait presque dire en pleine campagne, se trouve une maison vaste et élégante dont la principale façade donne sur la rue Karolus ; elle se compose d'un pavillon carré flanqué de deux ailes latérales, dans le goût des constructions du seizième siècle ; de vastes jardins enclos de murs entourent ce séjour d'artiste et de riche bourgeois. Un des murs d'enceinte présente une chose remarquable, c'est une porte romane ornée, selon le goût du temps, de guillochis et de chevrons ; elle a été évidemment tirée de quelque monument aujourd'hui détruit, et tout porte à croire que c'est Boucher lui-même qui, avec son goût d'artiste, a fait placer cette porte où nous la voyons encore, et l'a sauvée ainsi d'une ruine inévitable. » C'est dans cette habitation « grave et recueillie » que vivait Bou-

cher seul avec sa mère, qu'il semble avoir aimée avec passion, et n'ayant de sa vie voulu prendre autre femme ou maîtresse, comme Michel-Ange, que la chaste peinture.

« Cette maison de la rue Karolus, m'observe M. Boyer, est celle où Boucher est mort. Il était né sur la paroisse de Saint-Bonnet, et c'est en souvenir de ses premières années passées près de l'église de ce nom qu'il lui a fait les dons signalés dans la notice. Ce qui indique du reste l'aisance dont il jouissait, c'est qu'il possédait en même temps sur le pavé de Bourges plusieurs autres maisons, et particulièrement une faisant aujourd'hui l'angle des rues Bourdaloue et des Quatre-Piliers. Elle est maintenant occupée par un artiste, M. C..., qui en ignore peut-être la valeur historique, quant à ce qui est de l'emplacement ; car il faut ajouter que cette maison rebâtie à neuf ne présente plus aucun caractère particulier. »

Il travaillait au milieu d'élèves dont nous verrons quelques-uns désignés dans son testament ; les mieux aimés furent, dit-on, Étienne Pinardeau et Beraud de Chenevrière. « M. Raynal, l'historien du Berry, dans le chapitre consacré au récit de la canonisation de Jeanne de Valois, parle en ces termes de quelques œuvres d'Étienne Pinardeau : — Cependant le temps loin d'affaiblir le culte de Jeanne, lui avait constamment donné plus de faveur. L'église de l'Annonciade était remplie d'*ex voto*, tableaux, cœurs d'argent, têtes, bras ou jambes de cire offerts par des malheureux qui l'avaient invoquée en leurs afflictions. Il y avait entre autres un tableau d'Étienne Pinardeau, peintre de Bourges, élève de Rousset et de Boucher, deux artistes célèbres de la même ville au dix-septième siècle (*Histoire du Berry*, livre VIII, chapitre premier.) — C'est le seul endroit où j'aie vu mentionner Rousset comme un de nos peintres. » Quant à l'estime que professaient pour les peintures de Boucher non pas seulement ses compatriotes, mais aussi de très-hauts personnages contemporains, « on rapporte que les cordeliers de Bourges, possédant de ce

maître une *Assomption*, qui lui avait été commandée par l'archevêque André Frémiot, la reine Anne d'Autriche en offrit deux mille livres, avec la promesse de remplacer l'original par une copie; mais que ces offres ne séduisirent pas les moines, qui préférèrent garder leur tableau.— Cette *Assomption*, du reste, a été perdue. »

A son retour du second voyage qu'il fit, dit-on, à Rome, en 1621, Jean Boucher vit arriver chez lui, dans son école, un enfant de douze ans, Pierre Mignard, qui devait décorer son maître de cette demi-auréole dont le grand Poussin a illuminé le nom de Quintin Varin. En ce temps-là les peintres glorieux appelaient leur maître non pas celui qui leur avait fait connaître tous les secrets et les ressources du métier, mais celui qui avait développé ou seulement échauffé en eux le premier germe du génie.

Pierre Mignard était né à Troyes en Champagne au mois de novembre 1610. Sa famille, originaire d'Angleterre, était établie en France depuis deux générations. Son père, Pierre More, que Henri IV appela Mignard, était un vieil officier couvert de blessures, qui se retira à Troyes après vingt-quatre ans de service et la paix de Vervins. « Il avait acquis » à la guerre, dit l'abbé de Monville (*Vie de Pierre Mignard*, » Paris, 1730), moins de biens que d'honneur. Il laissa la liberté à Nicolas et à Pierre, deux de ses enfants, de suivre » le goût qui les portait l'un et l'autre à la peinture; les arts » commençaient à renaître, le roi Louis XIII les aimait et » les protégeait... Le cadet avait d'abord été destiné à l'étude » de la médecine; mais son père l'ayant surpris à l'âge de » onze ans occupé à achever un portrait au crayon qu'il faisait de mémoire, et ayant découvert qu'il en avait déjà » fait un grand nombre d'autres qui tous furent trouvés ressemblants et pleins de feu, il jugea que cet enfant était né » peintre, et il ne douta plus que de si heureuses dispositions ne présageassent les plus grands succès... »

« Lorsqu'il accompagnait le médecin chez qui on l'avait



» mis, dit d'Argenville, au lieu de l'écouter il dessinait les  
» attitudes des malades et de ceux qui les servaient. Il fit à  
» douze ans un tableau de la famille du médecin, qui le re-  
» présentait avec sa femme, ses enfants et ses domestiques,  
» ce qui étonna tout le monde. » ( La description de ce ta-  
bleau de famille fait penser à celui qu'on voit au musée de  
Bourges.)

« Mignard n'avait que douze ans, dit l'abbé de Monville, lors-  
» qu'on l'envoya à Bourges pour apprendre les premiers élé-  
» ments de la peinture, auprès de Boucher, qui était fort estimé  
» dans la province. — Ce peintre, dont M. Félibien et M. de  
» Piles ne parlent point, était supérieur à plusieurs de ceux  
» dont ils font mention : il était de Bourges, d'où il n'est  
» jamais sorti. Sa patrie conserve des tableaux de lui, dignes  
» d'estime, entre autres un Saint Sébastien fort vanté à Bour-  
» ges. Mignard n'y demeura qu'un an, et revint à Troyes, où il  
» dessina d'après la bosse, sous François Gentil, habile sculp-  
» teur. Il alla ensuite à Fontainebleau : cette maison royale  
» tenait lieu de Rome à la plupart de nos peintres. Fran-  
» çois I<sup>er</sup>, le père et le protecteur des arts, l'avait ornée d'un  
» grand nombre de statues antiques. Ce fut là que Mignard  
» étudia sans relâche pendant deux ans, tant d'après les ou-  
» vrages de sculpture que le Primatice avait fait venir de  
» Rome que d'après les peintures de maître Roux, de ce  
» même Primatice, de Messer Nicolo et de Freminet. »

Son frère Nicolas, qui fut plus tard Mignard d'Avignon, et  
dont le génie devait se dépenser presque entièrement en  
province, avait, lui, commencé son éducation de peintre  
sous le meilleur maître de la ville de Troyes, puis il était  
allé de même étudier les peintures de Fontainebleau.

« Il n'eût tenu qu'à Pierre Mignard, — observe le comte  
de Caylus dans l'éloge qu'il en prononça à l'Académie royale  
de peinture et sculpture le 6 mars 1751, — d'avoir des ma-  
tres dans le lieu de sa naissance, et de suivre en cela l'exem-  
ple de son frère ; mais peut-être celui-ci ne s'en était pas

assez bien trouvé, et qu'il lui conseilla de s'adresser tout d'un coup à un habile homme; en effet, tout dépend de la première éducation, elle influe sur tout le reste de la vie, et les artistes conservent toujours les impressions qu'ont faites sur eux les manières qui ont été l'objet de leurs premières études. — Mignard ne balança point à suivre le conseil de son frère; il apprit qu'il trouverait à Bourges un guide assuré, et de concert avec sa famille, il alla le chercher. Le peintre se nommait Boucher, et s'il est tel que nous le représentent les auteurs qui ont écrit l'histoire de son pays, il était digne de donner des leçons à Mignard. Celui-ci cependant ne demeura qu'une année à Bourges; il revint à Troyes, où il copia avec attention les ouvrages de Gentil, sculpteur, que je me suis déjà trouvé plusieurs fois dans l'obligation de vous citer; ce que j'ai toujours fait avec d'autant plus de plaisir, que plusieurs grands artistes de cette école en ont tiré plusieurs secours. »

Pour en revenir à Jean Boucher, il fallait que sa renommée eût bien grand crédit en 1622 pour attirer de si loin, de Troyes en Champagne à Bourges en Berry, un enfant sur lequel on fondait quelque espoir de gloire et d'avenir. Il est à penser que cet enfant ne chemina pas seul de Troyes à Bourges. Il y avait alors entre les artistes de ces deux villes de fréquents rapports; et je trouve dans ces précieux extraits des registres de dépense de la ville de Bourges que m'a bien voulu confier M. le baron de Girardot, qu'à l'occasion des préparatifs pour l'entrée du roi en 1622, on fit venir de Troyes en Champagne un bon nombre de maîtres peintres, en compagnie desquels le petit Pierre Mignard put faire le voyage; on les nommait Nicolas Bonvallot, Veure et Hemault, Edme Chevillault, François Coillebault, Jehan Gabart, Pierre Garbet, Jehan Dreuille, Papin, Étienne, Dubourg, Jehan Pinardeau (sans doute frère d'Étienne), et Alexandre de Flandre. Et, de fait, comme sage compositeur de peintures pieuses et comme excellent peintre de naïfs portraits, Mi-

gnard ne pouvait rencontrer un maître dont les préceptes convinssent mieux à sa destinée. Ce fut lui, je croirais, qui donna à Pierre Mignard le premier conseil d'aller se pénétrer longuement de ces peintures de Fontainebleau, les plus belles que pût admirer et surtout comprendre un vrai peintre de terroir français comme était Jean Boucher.

Une journée passée à Bourges ne m'a pu être assez longue pour voir à loisir l'œuvre de Boucher. J'ai examiné avec un plaisir attentif quelques-unes de ses peintures, et quand elles vont passer à leur tour dans le catalogue donné par M. H. Boyer, je leur appendrai mon annotation. « L'œuvre de Boucher, ou du moins ce que nous en connaissons, se compose, outre les tableaux qu'il fit pour Saint-Amand, Poitiers, Angers, etc., de vingt-quatre grandes pièces qu'il composa pour sa ville natale ou d'autres villes de la province. De ces tableaux, la plupart ont été conservés, et nous les retrouvons dans nos musées, dans nos églises, et dans celles de quelques villes du département. Comme le relevé en a été fait assez complètement dans la notice que M. Chevalier de Saint-Amand lui a consacrée (voir le *Novateur* du 8 septembre 1841), nous nous bornerons à l'extraire, en ayant soin d'y ajouter ce que des recherches ultérieures ont pu faire découvrir de nouveau. Voici donc le catalogue exact de ces vingt-quatre tableaux : 1° un Christ placé avant 1790 dans l'église des Bénédictins de Saint-Sulpice. Ce tableau avait quatorze pieds de haut sur neuf de large ; il fut placé en 1802 au-dessus de l'autel des anniversaires de la cathédrale, où il resta jusqu'en 1824. Il a été donné à l'église de Mehun-sur-Yèvre, où il se trouve aujourd'hui, par M. Turpin de Latalle, riche et dévot personnage, natif de ce lieu, lequel l'avait obtenu par délibération du conseil général de la fabrique en date du 12 décembre 1823, en reconnaissance de ses libéralités envers l'église Saint-Etienne.

» 2° La Nativité de Notre Seigneur, faite pour la chapelle

du duc de la Châtre, aujourd'hui à Saint-Etienne dans la chapelle de la Conception. » Ce sujet a toujours été le triomphe des bons artistes des âges naïfs. La Vierge présentant son enfant est pleine de grâce et de modestie; l'ange, sur le premier plan à droite, qui adore avec les bergers, présente une silhouette d'un beau style. C'est, prétend-on, le portrait même du peintre. Le berger portegerbe, enturbanné de blanc autour d'une calotte rouge, est d'une tournure superbe. Les deux têtes d'homme qu'on aperçoit à droite, derrière la Vierge, surtout la tête si vigoureuse coiffée d'un berret rouge, apparaissant toute hâlée à la porte du fond, sont d'un fort beau caractère; et d'un dessin bien ferme est aussi ce berger agenouillé, au milieu, qui retient son agneau par la queue. Cette heureuse composition, bien conservée, est signée IOANNES BOUCHER BITVR. INVENIT ET FECIT. 1610. Quoique Boucher eût à cette époque déjà vu, prétend-on, l'Italie, son *Adoration des bergers* est de la vraie bonne peinture du crû de France d'alors; et j'y trouve plus de correction dans les formes qu'en certains de ses tableaux postérieurs, et aussi, ce que demandait le sujet, beaucoup de charme et de poésie.

« 3° Un saint Jean-Baptiste provenant de l'église Saint-Bonnet, et présentement à la cathédrale dans la chapelle de Saint-Jean; — 4° les deux portraits de Boucher et de sa mère, qui servaient de volets au précédent; ils sont actuellement au musée; — 5° un Saint Sébastien provenant de la sainte chapelle de Bourges, déposé au musée; » c'est ce tableau dont la renommée était arrivée aux oreilles de l'abbé de Monville. — « 6° L'Adoration du Sacré-Cœur, également au musée; — 7° le Martyre de Saint Pierre et Saint Paul, fait pour l'église des Jésuites, d'où il a passé dans celle de Saint-Bonnet. » — Cette grande peinture, signée de même que l'Adoration des Bergers de Saint-Etienne, fut l'une des dernières qu'ait produites le pinceau de Boucher; elle est datée de 1630; il avait soixante-deux ans. Les deux saints sont livrés aux bour-

reaux, et avant la mort ils se pressent la main droite. Ces bourreaux sont d'un aspect et d'une férocité dignes de l'école de Naples. Les personnages du fond, et le premier d'eux tous, le soldat porte-drapeau qui, avec une impassibilité justicière, commande le supplice, ont des têtes d'un caractère vraiment élevé. Le Saint Paul a une barbe rousse, une carnation et un vêtement rouge d'une couleur tout à fait vénitienne. Cette composition considérable, dont l'infirmité de dessin se ressent peut-être du grand âge de l'artiste, est d'ailleurs très-riche et très-variée de ton, entre celles de Jean Boucher. C'est l'une de ses peintures qui font le plus souvenir de ses voyages de jeunesse en Italie, et par sa date comme par son importance on ne pouvait mieux trouver pour l'autel de la chapelle mortuaire qu'elle décore aujourd'hui.

« L'Education de la Vierge, fait pour les Jacobins en 1610 (même année que sa Nativité, année de chefs-d'œuvre pour J. Boucher), actuellement à Saint-Bonnet; » — le Saint-Joachim, d'une belle création, a la tête appuyée sur sa main gauche, tandis que la droite feuillette des livres; mais ses yeux regardent en face d'un air distrait. La sainte Anne fait lire dans un livre posé sur ses genoux la jeune Vierge Marie, enfant de quatorze ans, que couronne un petit ange, et dont deux autres petits anges se sont faits les pages porte-queue. Le saint Joachim et la sainte Anne sont d'un certain sentiment qui ressemble à celui d'André del Sarte. Dans la tête et la pose de la Vierge il y a une certaine mignardise, quoique sans aucune afféterie. Cette jeune Vierge est très-jolie, élancée, et d'un beau style très-pur de draperie et de geste; et le tableau dans son ensemble est de ceux dont le voyageur emporte le plus doux souvenir et le plus reconnaissant au génie de l'artiste.

« Les neuvième, dixième et onzième, qui sont aujourd'hui perdus, étaient deux *Annonciations* aux Cordeliers, et une *Assomption*, son œuvre capitale, au dire du biographe que

nous suivons en ce moment (1) ; — 12° Henri IV et Marie de Médicis à genoux devant Notre-Dame, à la Sainte-Chapelle ; — 13° un Saint-Jean qui se trouvait à Saint-Ursin ; — 14° la famille Pérelles, maire de Bourges, collection de portraits dans le goût de l'époque (2). » On m'a montré au musée de Bourges la portraiture d'une famille que l'on m'a dit être celle d'un pasteur huguenot par Jean Boucher. Un lys blanc dans un vase occupe le milieu d'une table, derrière laquelle, à droite, sont neuf filles à côté de leur mère ; sur ce bout de la table se tient un chien de la plus petite et de la plus coquette espèce. A la gauche du vase de fleurs et de leur père au visage sec et sévère, trois garçons : en tout douze enfants. Sur la table, du côté des garçons, une perdrix. Le père a ses gants dans sa main gauche ; la mère et les filles un livre rouge entre leurs mains croisées. Toutes ces figures sont très-simples. Le dessin en est sec et naïf, la couleur assez vigoureuse ; tout y rappelle exactement la manière française du seizième siècle. — Au milieu du tableau, au-dessus du vase de fleurs, j'ai cru lire la date 1605. Je quittai Bourges me berçant de l'idée que cette peinture si française pourrait être de Boucher, et pourrait même représenter la famille du maire Pérelles. Dates cruelles ! histoire inflexible !

« 15° Une Ascension, aux Capucins ; — 16°, 17°, 18°, une Transfiguration, un Saint Augustin et une Sainte Monique,

(1) « Ce précieux tableau que nous avons vu plus haut enfié aux cordeliers par la reine Anne d'Autriche, avait quatre mètres cinquante-quatre centimètres de haut sur deux mètres quatre-vingt-douze centimètres de large. Il disparut à la révolution, qui dévasta la magnifique église des Cordeliers, dont j'ai vu les Vandales de nos jours abattre les débris pour construire une halle aux blés. »

(2) « Ces deux tableaux treize et quatorze, qui ont été faussement attribués à J. Boucher, formaient un *ex voto*, commandé par Jean Pérelles, marchand et maire en 1548, pour être placé dans l'église de Saint-Ursin, sa paroisse. »

tous trois aux Augustins;—19°, 20°, 21°, 22°, une Descente du Saint-Esprit, une Notre-Dame et un Saint Louis, tous quatre commandés par les Jacobins;—23° une Ascension pour Saint-Bonnet;—24° une Annonciation pour la chapelle du château de Mont-Rond;—25° même sujet pour l'église de Dun-le-Roi.

» Nous devons ajouter pour compléter cette liste : 1° une Visitation peinte sur bois et très-peu endommagée, remarquée en 1824 à Crézançais, près Vallenay, par M. Hazé, conservateur des monuments du département du Cher; ses dimensions sont d'environ 1 mètre 30 cent. de haut, sur 80 à 90 cent. de large. C'est, au dire de l'artiste lui-même, un assez bon tableau. L'opinion générale attribue aussi au pinceau de Boucher le Saint Paul et le Saint Pierre qui sont aujourd'hui sous l'orgue de Saint-Bonnet. La touche du peintre est surtout reconnaissable dans les draperies; peut-être ont-elles servi jadis de volets au tableau qui représente le martyr de ces deux apôtres, et que nous avons signalé au septième numéro de notre catalogue. Enfin, nous avons encore de lui, dans le chœur de l'église de La Châtre, un Christ en croix, donné par Sébastien Baucheron, qui portait d'azur à trois étoiles d'argent deux et une; le tableau est daté de 1624. — Sur ces vingt-neuf tableaux, douze seulement nous restent; nous ne connaissons les autres que de nom. Quelques anciens ont pu encore se souvenir d'avoir vu à Saint-Amand Montrond, célèbre par le château de ce nom appartenant à Condé, et qui fut un des derniers théâtres de la Fronde, dans l'église de Saint-Bonnet-le-désert, des peintures de Boucher représentant les douze apôtres (la Cène peut-être). Judas, à les en croire, y était remarquable par la férocité de sa physionomie. Ces peintures n'existaient déjà plus lors de la révolution de 1789. Il m'a même été impossible de savoir si c'étaient des fresques ou des tableaux. »

C'est, je pense, ici le lieu de citer une phrase du rapport que Grégoire, au nom du comité d'instruction publique, fit à la tribune de la Convention nationale, dans la séance du

24 frimaire an III. Il énumère les sinistres ravages du vandalisme révolutionnaire, et arrivant au département du Cher, il dit : « A Bourges, on a vendu une foule de bons tableaux, par Boucher, peintre né en cette commune. » — Cette foule de bons tableaux manquera certainement à tout jamais à la liste des œuvres de J. Boucher. Les peintures de nos vieux maîtres, malheur à qui les a arrachées de leur chapelle désignée, car dès cette heure elles perdent leur nom, et avec leur nom leur renom !

« Outre les peintures que nous avons citées, Boucher a laissé un grand nombre de dessins et d'œuvres de moindre valeur, si nous en croyons M. Labouvie, qui en parle en ces termes, à la page 321 de son indigeste compilation : « On fait encore plus de cas de ses dessins et de ses croquis, » parce qu'il était excellent dessinateur ; il en a laissé une » très-grande quantité qui sont répandus dans les cabinets » de beaucoup de curieux. » Nous ne prétendons contester en rien la véracité de ce témoignage ; toutefois nous avouons que, malgré toutes nos recherches, il nous a été impossible d'en retrouver un seul à Bourges ; ni le musée ni la bibliothèque n'en possèdent. L'époque où M. Labouvie vivait lui a permis de voir bien des choses qui sont désormais perdues pour nous. — Nous savons aussi qu'il a gravé à l'eau-forte quelques monuments d'Italie. Ces gravures étaient déjà devenues rares à l'époque de la Thaumassière (dix-septième siècle), qui en parle. Du reste, beaucoup de dessins de lui restèrent inédits et passèrent à ses élèves. Que sont-ils devenus ? »

Le savant M. Robert-Dumesnil, dont je ne fais, dans mes recherches sur nos peintres provinciaux, qu'étendre et compléter les scrupuleuses petites notices, a décrit l'œuvre de Jean Boucher, et commence par en parler ainsi : « Nous lui devons les six estampes ci-après décrites, par lui gravées à l'eau-forte, d'une pointe qui ressemble plus à celle de Pierre Scalberge dans ses bonnes pièces qu'à toute autre.



Elles proviennent, pour cinq au moins, de la première collection de M. l'abbé de Marolles » (M. de Marolles, abbé de Villeloin, dit en effet dans son catalogue de 1666 : Jean Boucher, peintre de Bourges, a fait de sa main cinq pièces en eau-forte), « et sont conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale. Nous n'en avons jamais aperçu dans d'autres dépôts publics, ni dans aucune collection particulière. »

Et là-dessus, M. Robert-Dumesnil décrit et mesure, avec son admirable exactitude, deux Vierges tenant l'Enfant Jésus sur leur giron ou dans leurs bras ; Saint Jean-Baptiste sommeillant sur un roc, et le même montrant son agneau ; ces cinq estampes signées I. BOVCHIER. Elles ont une proportion moyenne de 135 millimètres de hauteur sur 90 millimètres de largeur. Une sixième non signée et non indiquée par Marolles représenterait une Dame romaine assise sur une chaise antique. (Voir le *Peintre-graveur français*, tome V, pages 69 et 70.) — M. Boyer m'a signalé, outre les monuments d'Italie, une nouvelle pièce gravée de J. Boucher, existant à Bourges chez un amateur ; elle représente un cavalier.

Heineken (*Dictionnaire des Artistes dont nous avons des estampes*) a connu, d'après Jean Boucher (nommé J. Bouchet sur l'estampe), le portrait d'Adrien de Heu, sieur de Conty, conseiller d'état et président, gravé par J. de His ; — un Saint Jean, pièce in-8° ; — les Quatre fins de l'homme, Bertrand exc., in-fol. en largeur.

Enfin, je lis dans le catalogue de livres d'estampes fait à Paris en 1672, par M. de Marolles, abbé de Villeloin, entre les noms qui se trouvent « dans les trente autres volumes de crayons » de sa seconde collection qui fut dispersée, ceux-ci particulièrement de peintres provinciaux : Bellange, Daret, Antoine Caron, Jacques Boucher... Ce dernier ne serait-il point, par légère erreur de prénom, notre peintre de Bourges ?

Au milieu de ses pieux travaux pour les couvents et les

églises, sa ville réclamait encore parfois ses services, car un peintre de province alors savait tout, suffisait à tout ; et c'est par suite de cette omniscience que nous avons de délicieuses eaux-fortes de tous ces artistes provinciaux du dix-septième siècle, et fort souvent aussi des sculptures. — Je transcris la copie prise par M. le baron de Girardot dans les registres de dépenses : « A Jehan Bouchier, m<sup>e</sup> peintre, 8 liv. 10 s. » pour ses peines et salaires, et d'un homme avec luy, prises » du commandement de messieurs les maire et eschevins, le » 7 octobre 1608, à tendre es salles et chambres de la Maison » de ville, les toilles peintes et préparées pour l'entrée du » Roy en ceste ville dès la fin de l'année 1605, lorsque l'on » pensoit que Sa Majesté y deust venir à son retour de Li- » moges, lesquelles toiles étoient demeurées roullées à l'oc- » casion de quoy elles se gastoient. »

Et en 1623 : « Au Sr Jehan Boucher, m<sup>e</sup> peintre, 150 livres, » pour ses peines et salaires d'avoir fait les desseins et » projets des peintures de l'entrée qui avoit esté advisée en » assemblée de ville estre faite à Sa Majesté en ceste ville » au mois de décembre 1622. » Pour la troisième fois, observe M. de Girardot, les travaux de ce genre furent inutilés.

Bourges finit par offrir à son peintre une marque de faveur bien particulière. « Le chapitre de l'église cathédrale, raconte M. Boyer, par une délibération capitulaire du 15 mars 1628, n'hésita pas à lui donner de son vivant une place dans un des coins du temple qu'il ornait de ses œuvres. D'après les termes de cette délibération, on lui accorda, pour qu'il en fit son atelier, une grande salle appelée la *Fonderie*, qui se trouve située au premier étage du gros pilier, arc-boutant la tour sourde. C'est dans cette salle qu'il peignit entre autres son fameux tableau de 14 pieds de haut sur 9 de large, et représentant le Christ sur la croix. Il nous semble qu'il y avait eu dans le choix de ce local une délicate attention de la part du chapitre. Pouvait-on choisir un plus digne

séjour pour le peintre de saintes légendes ? Qu'on ne s'étonne donc plus du calme pieux de ses tableaux ; qu'on se figure plutôt notre artiste partageant avec les oiseaux cette demeure solitaire, ainsi placée entre la terre et le ciel, bercé par le son des cloches qui résonnaient dans la grande tour, et par l'harmonie des cantiques qui lui arrivaient de la nef en vagues bouffées. Il y a dans cette vie quelque chose qui rappelle celle des premiers peintres italiens, les Fra Angelico, etc. »

« A la piété et au talent Boucher joignait un troisième mérite, la générosité ; l'aumône lui était familière, et ce qui a été transmis de ses actes le prouve. En 1628, il avait fait construire, dans l'église de Saint-Bonnet, sa paroisse, une chapelle, dans laquelle il fut inhumé, ainsi que sa mère. A l'occasion de cette fondation, le cœur de l'artiste donna un témoignage de sa bonté : il fit présent au chapitre de 60 livres tournois, destinées à enseigner un métier à un jeune homme, et à faire marier une pauvre fille. L'inscription qui nous apprend ce fait se lit encore aujourd'hui dans la chapelle de Boucher ; elle est gravée en lettres d'or sur une tablette de marbre noir, encadrée dans un cartouche de pierre. La voici dans son entier : « Ceste chappelle a esté » bastie et ornée par honorable homme Jean Boucher, m<sup>e</sup> » peintre, natif de Bourges, après concession à luy faicte » de la place d'icelle par assemblée générale des paroissiens » de ceste esglise, passée par Douriou et Doulcet, notaires, » le vi mars m<sup>c</sup>cxviii, et depuis a icelle fondée de la somme » de six-vingt-cinq livres de rente par an, constituée pour la » somme de 2000 l. par messieurs du clergé qu'il a cédée » à la fabrique dé céans, aux charges de faire dire pour chacun » an, et à perpétuel dans la dicte chappelle deux messes » toutes les semaines, l'une le mercredi et l'autre le ven- » dredi, et quatre salutz, le I<sup>er</sup> le jour de la Purification de » Notre-Dame, le II<sup>e</sup> le jour de saint Jean-Baptiste, le III<sup>e</sup> le » jour saint Pierre et saint Paul, le IV<sup>e</sup> le xx aoust, jour de

» la naissance du dict Boucher, et encore le dict jour donner  
» de la dicte rente par chascung an et à perpétuel dans la  
» dicte chappelle, soixante livres, moyetié pour faire ap-  
» prendre mestier à ung povre garson, et l'autre moyetié  
» pour marier une povre fille, comme appert par contrat  
» passé par Roze, notaire, le xx<sup>e</sup> novembre m<sup>o</sup>cxxxi, portant  
» acceptation de la dicte fondation, par les procureurs fabri-  
» ciers de ceste paroisse de Saint-Bonnet, et rectifié par eux  
» le viii décembre au dict an, le tout à l'honneur de Dieu,  
» pour le salut de son âme et celles de ses parents et amis :

» Johannes Boucherius  
» anagramma  
» unicus es in hoc orbe  
» P. Chenu. »

Enfin ce brave peintre, Jean Boucher, mourut, pense-  
t-on, en l'année 1633. Il fut enterré dans cette chapelle  
qu'il avait si solennellement fondée, et qui est placée au-  
jourd'hui sous l'invocation de saint Privé. « Son caveau, où  
se trouvent aussi les restes de sa mère, dit M. Pierquin de  
Gembloux (*Notices historiques, archéologiques sur Bourges, etc.*  
1840), fut respecté pendant les saturnales de 1793, et cepen-  
dant on n'y voit plus son épitaphe, recueillie par l'abbé  
Romelot, et que voici :

Ci-git qvi s'occpant dv talent de bien peindre  
A py qvelqve renom dans le monde acqverir ;  
Il aima les beavx arts et ne svt iamais feindre  
Et mievx encore il apprit à movrir.

De chaque côté de la grande porte étaient le portrait du  
peintre et celui de sa mère, endommagés par une mau-  
vaise restauration. Ils servaient primitivement de vantaux  
à un beau cadre représentant saint Jean-Baptiste, pa-  
tron de Boucher, et placé maintenant dans une des cha-  
pelles de Saint-Étienne. Sous le portrait de la mère de Bou-

cher, on lit l'inscription suivante (tracée en lettres imitant or, sur une plaque rouge imitant porphyre) :

Saint Jean, mon fils m'a peint aux pieds de ton image,  
Povr respondre av desir qve j'avois de m'y voir :  
Et povr payer les vœux dont je te fis hommage  
Lorsqve je te l'offris avant qve de l'avoir.

I. F.

Et sous celui de Boucher, celle-ci :

Grand Saint, recoy le cœur de Boucher povr offrande  
Sois lvy portevr des biens dont l'Agneav est avtevr  
Il est ton peintre icy, sois son entremettevr !  
Est il plvs belle offerte et plvs jvste demande.

Ce portrait de lui-même et celui de sa mère, dont Jean Boucher voulut décorer sa chapelle funéraire, ont été, je l'ai dit, transportés au Musée. Boucher y paraît à peine avoir trente ans d'âge, et sa mère n'en a guère plus de quarante-cinq. Elle a, comme son fils, les traits fins et aiguisés, et porte la coiffe et le costume de veuve. La peinture des portraits, qui est, si je puis ainsi parler, d'une sécheresse déliée, donne aux traits de tous deux une expression délicate. Quant à Boucher, une ressemblance inouïe rapproche sa tête de l'une des plus belles et des plus séduisantes entre toutes celles des peintres célèbres; la figure de Boucher est, à s'y méprendre, celle de Vandyck. Tout de noir habillé, un genou en terre, à l'entrée d'une petite porte à pilastres ornés, il tient de sa main droite son chapeau, et appuyant la gauche sur sa poitrine, il regarde pieusement vers le tableau de son patron. Sa mère, à genoux de même, au devant d'une porte pareille, joint les mains et prie. Ces deux pauvres peintures si précieuses ont affreusement souffert de la main des restaurateurs. M. Boyer a vu, non pas sans raison, de la fermeté et de l'énergie dans la figure de Boucher, mais il n'en a pas assez remarqué, je crois, la finesse et la délicatesse de nature.

Jean Boucher, quelque temps au moins avant d'aller de

vie à trépas , avait fait un testament bien précieux pour sa biographie , car il nous fait savoir non-seulement les parentés du grand peintre que perdait Bourges , mais aussi ses amitiés.

M. le conseiller Duchapt a communiqué à M. H. Boyer, qui nous en a donné copie fidèle, le testament olographe de Jean Boucher, aujourd'hui déposé par M. Duchapt au musée du département.

*« Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit , amen. —* J'ay Jehan Boucher, peintre, demourant à Bourges, reconnoissant qu'il n'y a rien sy certain que la mort et sy incertain que l'heure d'icelle, ne voullant decéder sans disposer des biens que Dieu m'a prestés en ce monde , ay faict mon present testament en la manière qui suit :

» Premièrement : je recommande mon âme à Dieu , mon Créateur et Sauveur, et le supplie très-humblement me vouloir pardonner mes faultes et péchés, et recepvoir mon âme en son Saint Paradis, par le mérite de sa mort et passion et intercession de la très-glorieuse vierge Marye , sa mère, et des Saints et Saintes du Paradis, que je prie vouloir prier Dieu pour le salut de mon âme.

» Je veulx estre inhumé en l'esglise de St-Bonnet dans la chappelle que j'ay faict bastir, où mon corps sera conduit assisté des quatre mendiants , et pour le luminaire , ce sera à la volonté de mes héritiers qui donneront un sol à chascun pauvre qui se trouveront à l'issue de l'esglise , et se dira , incontinent après mon décedz, vigilles et trois grandes messes en la dicte église.

» Je donne aux Cappucins de ceste ville , la somme de deux cents livres, affin qu'ilz pryent Dieu pour mon âme.

» Je donne aux Jacobins de ceste ville, la somme de cent livres, affin qu'ilz pryent pour mon âme.

» Je donne aux Cordeliers de ceste ville, semblable somme de cent livres aux mesmes fins que dessus.

» Je donne aux Augustins de ceste ville mesme somme de cent livres à mesmes fins que dessus.

» Je donne aux Minimes de ceste ville mesme somme de cent livres, afin qu'ilz pryent Dieu pour mon âme.

» Je donne aux Carmes de ceste ville cinquante livres à mesmes fins que dessus.

» Plus, je donne à Charles Berault, Estienne Pinardeau et Pierre Chalineau et Charles Coillard, tous mes dessings et tailles douces, pour partager également entre eulx, et oultre, à chascun cent livres.

» Je donne aussy à Claude Durand, Claude Du Goy, peintres, et Daniel Prince, et Jehan Du Goy, marchands brodeurs, à chascun soixante livres, et oultre, audict Du Goy, brodeur, tous mes grands dessings faicts pour brodeures, auxquels M. Claude Brenault aura la moitié, et semblable somme de soixante livres.

» Je donne aussy à Nicollas Picard, mon boulanger, la somme de cent livres.

» Je donne à M. François Belineau et à sa femme, cent livres de pension par chascun an, leur vye durant, et aussy la somme de soixante livres à François Belineau, son fils, que j'ay nory en mon logis, et ce, de pension par chascun an, sa vye durant, et ce, en considération des bons offices reçuz des père et mère, de la preuve desquels je les relève.

» Je donne aussy à Gabrielle Roderon, ma servante, semblable somme de cent livres par chascun an, de pension, sa vye durant, qui demourera esteinte par sa mort, ne laissant point d'enfants, et ce, pour m'avoir bien servy ung long temps, et de la preuve desquels je la relève.

» Je veulx aussy avant tout partage ne dixtribution de laix, il soit faict ung fonds du plus clair de mon bien, pour payer avant tout les dictes pensions, y obligeant dès à présent tout mon bien.

» Je donne à Sagordet, sergent royal, la somme de six

cents livres , et à sa sœur Marie Sagordet la somme de trois cents.

» Je donne à Jeanne Boucher, ma cousine , veuve de feu Jacques Guyoneau, la somme de quinze cents livres.

» Je donne au cousin Garnier semblable somme de quinze cents livres.

» Je donne à ma cousine, sa sœur, Jeanne Garnier, femme du sieur Vailly , semblable somme de quinze cents livres.

» Je donne à Françoise Boucher, veuve de feu M. Monnicault, procureur, la somme de neuf cents livres.

» Je donne à ma cousine Catherine Boucher, femme de M. Estienne Pinette, avocat, la somme de quinze cents livres.

» Je donne à ma cousine Catherine Penot, femme de M. François Broé, docteur en droit, la somme de quinze cents livres.

» Je donne à mon cousin Pierre Penot , son fils, avocat , semblable somme de quinze cents livres.

» Je donne à Estienne Rongen , marchand orpèvre , la somme de cent livres.

» Et pour le reste de mon bien, je fais mes seulz et universelz héritiers, messieurs Fauvre, le conseiller, et M. François Boucher , receveur des tailles, mes cousins, et leurs enfants après leur mort.

» Voulant et entendant qu'ilz paye tous mes dictz laix des constitutions que j'ay faictes , ou en argent, selon leur volonté et choix, sans déroger à la clause cy-dessus , touchant les trois pensions qu'ils payeront annuellement durant la vie de ceux que j'ay spécifiés, et après leur mort, le fonds se partira esgalement entre eux deux.

» Et pour exécution de mon testament, je prie mon cousin Rivière, l'instituteur, d'en prendre la paine , et de point en point, car telle es ma volonté, à qui je donne la somme de mille livres. En témoign de quoy j'ay signé le présent testament que j'ay escript, et veux et entenz qu'il sorte en son



plain et entier effect, renonçant par iceluy, à tous aultres testaments que je pourrois avoir faits.

» Fait par moy soussigné, le vingt-huitième jour d'avril mil six cent trente-deux.

» J. BOUCHER. »

Si l'école de Boucher ne tarda pas à s'éteindre dans le morne pays du Berry (Charles Berault mourut en 1642), sa famille, celle de son cousinage du moins, se perpétua dans une honnête médiocrité et existe encore, croit-on. « Il se trouve dans la liasse des donations et testaments, en faveur de l'église Saint-Bonnet, déposée aux archives du Cher, dit M. H. Boyer, sur une copie collationnée et datée de 1689, de l'acte de donation faite en 1631 par Boucher au chapitre de Saint-Bonnet, — un François Boucher, parent de notre peintre, mais sans autre désignation. C'est, à n'en pas douter, celui désigné dans le testament comme receveur des tailles. De la famille du peintre Jean, se prétendrait encore aujourd'hui Alexandre Boucher, le violoniste.

Plus heureux que tant d'autres artistes provinciaux, Jean Boucher n'a jamais été oublié de sa ville. Parmi les hommes célèbres de Bourges, dont on voit les portraits assez grossiers au Musée, se trouve celui de Boucher, par un peintre contemporain, sans doute un de ses élèves. Dans ce portrait, Boucher, un peu plus vieux que dans celui peint de sa main, n'a plus que peu de cheveux sur le sommet du front. Aussi n'est-ce point le modèle qu'a suivi M. Jules Dumoutet, pour le buste de Jean Boucher qu'il a sculpté en 1844, et qui est placé dans la salle basse du Musée provisoire.

A Paris, le nom de Boucher n'avait plus été prononcé depuis l'abbé de Monville que par les lointains échos du comte de Caylus et de l'abbé Grégoire. Pour moi c'est à M. Pr. Mérimée que je dois de m'avoir révélé, dans ses *Notes d'un voyageur en Auvergne*, les premières œuvres dont j'entendis parler de l'habile maître berrichon.

# **LA CHAMBRE LESUEUR**

**DANS LE CHATEAU DE LA GRANGE**

**EN BERRY.**

# LA CHAMBRE LESUEUR

DANS LE CHATEAU DE LA GRANGE EN BERRY.

A M. VITET.

Vous vous êtes si bien emparé, monsieur, de la gloire et de l'œuvre d'Eustache Lesueur par la belle et complète étude que vous avez écrite sur lui, que tout ce qu'on trouvera désormais à dire de ce divin maître devra se rattacher à votre travail et n'en pourra plus être que la dépendance. C'est ainsi que les notes recueillies par moi sur quelques peintures de Lesueur que n'aurait pu d'ailleurs détailler votre description du *Cabinet de l'Amour*, viennent tout naturellement s'adresser à vous.

Que deviendront bientôt, monsieur, avec toute leur patience, les curieux, les *chercheurs*, qui poursuivent l'histoire de notre peinture? Chaque jour éloigne de Paris quelque tableau des maîtres parisiens; chaque jour fait sortir de la ville où il consuma sa vie, et où seulement peut-être son nom est connu, quelque œuvre d'un artiste provincial; et cela sans qu'on en puisse accuser autre chose que le temps, l'occasion, une pensée généreuse de salut pour ces peintures; et cela aussi, hélas! sans qu'il en reste une trace, une piste à suivre pour les pauvres savants.

S'il est entre les plus illustres peintres français un maître

plus aimé, plus caressé pour sa pureté, son charme angélique, sa douce poésie, dont les œuvres aient été mieux connues, mieux comptées, plus enviées des amateurs, plus épiées des connaisseurs, depuis les tableaux du songe de Polyphile jusqu'à ceux inachevés de Saint-Gervais, n'est-ce pas Eustache Lesueur? Et voilà qu'une partie de son œuvre capitale, de ce *Cabinet de l'Amour*, dont il ne faut chercher le modèle ou l'égal en beauté, suivant certains doctes juges, ni dans la Rome de Raphaël, ni dans la Rome antique, mais dans les temps les plus sublimes de l'art grec, une partie considérable s'en retrouve aujourd'hui et à tout jamais scellée dans les murs dorés d'un château du Berry.

Loin, bien loin de l'hôtel Lambert, à soixante lieues de l'île Saint-Louis, dans ce magnifique château de La Grange, qui, du haut de sa colline, chargée de beaux ombrages, semble, jusqu'à la tour de Sancerre, qui lui fait horizon, ne regarder que ses domaines, M. le comte de Montalivet a décoré une chambre vraiment princière, des derniers morceaux que le *Cabinet de l'Amour* eût gardés de la main de Lesueur; et cette chambre éblouissante, qui aurait pu, comme à l'hôtel Lambert, « retenir le nom de l'*Amour*, parce que tout ce qui y est représenté a rapport à cette divinité », a mieux aimé s'appeler du nom du divin maître qui en avait peint les panneaux. L'écusson d'azur qui en surmonte la porte la nomme la chambre *Lesueur*.

Comment, écloses du pinceau de Lesueur, ces mythologies se sont détachées des parois de l'hôtel Lambert, et se sont venues appliquer à celles du château de La Grange, l'histoire en pourrait être longue, je vais essayer de la dire succincte :

Vous avez merveilleusement raconté, monsieur, le triste et palpitant combat que se livrèrent sur les murailles de l'hôtel Lambert, bâti à l'extrémité de l'île Saint-Louis, les deux génies rivaux de Lesueur et de Lebrun, qui venaient déjà de se mesurer à l'occasion des *mais* de N. D. ; intéressante lutte, d'où dépendit certainement la destinée de l'école

française sous Louis XIV, et où ce ne fut point le génie, hélas ! mais la santé robuste qui fit la victoire. Trop souvent ainsi arrive-t-il que mort et justice ne sont point d'accord.

Plusieurs biographes ont répété que les peintures entreprises par Lesueur pour le président Nicolas Lambert de Thorigny, l'avaient occupé pendant neuf ans, et qu'elles étaient à peine achevées quand la mort le vint saisir à l'âge de trente-huit ans, vers les premiers jours de mai 1655 (1). Partant, il faudrait faire remonter à l'an 1646 le commencement des glorieux travaux où se signalèrent tant de grands peintres, François Pérrier, Romanelli, Patel, Swanevelt, Francisque Millet, Baptiste Monnoyer, et ce sculpteur Van Opstal pour lequel Lamoignon prononça son fameux plaidoyer sur la noblesse des arts. Mais vous avez pensé, monsieur, que Lesueur ne put y employer que trois ans. Neuf années eussent presque aisément suffi à cette immense tâche, qui, concentrée en trois ans, devait épuiser son génie et son corps ; et de fait Lesueur en mourut. D'autre part, Lebrun n'était arrivé d'Italie qu'en 1648, et l'on peut fixer à 1650 la construction de l'hôtel Lambert par Louis Leveau.

Lebrun avait réservé toutes ses forces pour la galerie d'Hercule, où il a laissé, en effet, un plafond supérieur en composition et en exécution à ses galeries de Versailles.

Lesueur eut la charge morale de tout le reste, et dans tout le reste aussi règne-t-il. Aujourd'hui encore que, dans cet hôtel Lambert, il ne demeure pas peut-être vingt pieds carrés de murailles couverts par son pinceau, on ne sent que lui, son idée, sa direction ; on ne prononce que son nom. Bien

(1) Eustache Lesueur, je n'ai mot à dire de plus de sa vie, était né à Paris en 1617. Son père, Catelin Lesueur, sculpteur assez médiocre, originaire de Montdidier en Picardie, mit Eustache dans l'atelier de Simon Vouet, où il se trouva compagnon de tous ces habiles artistes qui organisèrent l'Académie royale de Peinture et Sculpture, et fondèrent par son moyen l'école proprement parisienne.

d'autres grands peintres pourtant, et plus choyés par les puissants, furent appelés à concourir à son œuvre ; mais ce qu'ils y laissèrent, ce furent des lignes et des couleurs ; ce qu'y appliqua Lesueur, ce fut sa pensée et son âme.

Outre les ornements et même les grandes compositions dont il dirigea l'ensemble ou dont il donna le dessin, Lesueur exécuta de sa propre main :

1° Dans un renfoncement cintré, au bas du charmant escalier de Leveau, un Fleuve et une Naiade, peints en grisaille, et que l'on a peine à reconnaître aujourd'hui, tant il a été dégradé par l'humidité sans doute. Déjà, du temps de Dargenville le fils, ce morceau avait été entièrement retouché.

Puis, le célèbre cabinet des Muses, dont le plafond et les cinq tableaux appartiennent aujourd'hui au Louvre. Notons ici une curiosité peu connue, c'est que les paysages qui servent de fonds à ces cinq tableaux, où se voient les Muses, sont de la main de Laurent de La hyre, confrère de Lesueur à l'atelier de Vouet ; — puis, le cabinet de l'Amour ; — puis, dans le comble de cette belle maison, le cabinet des bains, qu'il décora de cinq tableaux en grisailles.

Puis, que sais-je, encore ? A côté de ces mythologies, il eut à représenter, dans d'autres camaïeux, l'histoire de la Vierge, dont un riche amateur, le regrettable M. Wilson, possédait un panneau représentant l'Adoration des Bergers : et dans le reste, son invention et sa main sont un peu partout.

Aujourd'hui, quand on visite l'hôtel Lambert, appartenant à M. le prince Czartoriski, on n'a plus rien à chercher dans le cabinet de l'Amour, plus rien, que peut-être quelques médaillons d'un bien beau style ; dans le cabinet des Muses, peut-être encore pourrait-on lui attribuer une déification d'Énée et un Ganimède choisi pour échanson par Jupiter, peintures du plafond de la salle inférieure qui précède le cabinet de l'Amour.

Et la Diane sur son char, précédée du Point du jour, qui a été gravée dans l'ouvrage de Bernard Picart.

L'hôtel Lambert, après la mort du président de Thorigny, en 1729, fut acquis par le marquis du Châtelet, mari de la célèbre amie de Voltaire; plus tard, il passa entre les mains du fermier général Dupin, arrière-grand-père d'une autre femme philosophe plus célèbre encore que M<sup>me</sup> du Châtelet, la baronne du Devant, Georges Sand; enfin ce précieux petit palais était la propriété de la famille de M<sup>me</sup> de la Haye, quand le Roi, jaloux de l'hôtel Lambert, désira faire de ses plus belles peintures l'ornement du muséum qu'on préparait au Louvre. Cette famille s'empressa de les offrir au Roi. Une heureuse préoccupation de conserver les chefs-d'œuvres de l'art français se manifestait depuis quelque temps. La superbe Descente de croix, de Jouvenet, qui périssait dans l'église des Capucins, en fut retirée par le Roi, et donnée en garde à l'Académie de Peinture et Sculpture. Les tableaux de la Vie de Saint Bruno, par notre Lesueur, avaient été mis sur toile et restaurés en 1776 (1). L'année suivante, en 1777, M. D'Angervilliers acheta, pour le compte du Roi, les peintures du salon de l'Amour et du cabinet des Muses, peintes la plupart sur plâtre; elles menaçaient de se dégrader, il fallut les transporter sur toile. D'Argenville, dans son Abrégé de la Vie des peintres, dit que les dix-huit morceaux du plafond de l'hôtel de Bouillon, autres peintures de Lesueur, étaient dans des compartiments dorés, et le sieur Riario, Italien, les avait enlevés de dessus le plâtre pour les remettre sur toile. Peut-être fut-ce le même Riario qui fut chargé du délicat rentoillement des peintures de l'hôtel Lambert.

En 1809, dans la même année où l'Empereur l'appela au

(1) Bachaumont raconte que la galerie de Saint-Bruno fut achetée aux Chartreux, en 1776, par M. de Maurepas pour le Roi. Les trente-deux tableaux furent payés 6,000 livres chacun, ensemble 132,000 livres. En outre, on s'engageait à faire exécuter des copies pour le couvent.

ministère de l'Intérieur, M. le comte de Montalivet fit l'acquisition de l'hôtel Lambert, qu'il ne vint habiter d'ailleurs qu'en 1814 et en 1815, lorsqu'il se fut retiré des affaires publiques. Il l'abandonna vers 1816, pour venir vivre en Berry, dans son château de La Grange.

Louis XVI, par bonne volonté pour les peintures de Lesueur, avait commencé une salubre dévastation de l'hôtel Lambert. Il s'était fait la part du lion, puisque du premier coup il lui enlevait ses plus considérables merveilles : douze grandes compositions de Lesueur, et de plus encore des Romanelli et des Pérrier. Il était certain qu'après cette première attaque, faite de main royale, les murailles de l'hôtel Lambert n'avaient plus rien d'inviolable, et devaient presque de la reconnaissance à qui sauverait quelque'un de leurs panneaux dédaignés des yeux et maltraités du temps, et qui, hélas ! par le goût terrible qui courait alors, pouvaient tout craindre, même le badigeonnage.

Un précieux inventaire des peintures de l'hôtel Lambert avait été composé, par bonheur, dans le temps de sa plus complète splendeur ; et cet inventaire avait été fait à la fois par la plume et par le burin. — Bernard Picart avait fait, avant 1710, époque à laquelle il quitta la France pour aller vivre désormais et mourir en Hollande, des dessins très-achevés de tous les morceaux les plus considérables peints chez M. de Thorigny par Lesueur et Lebrun. Il en grava lui-même une partie, et confia le reste à l'habileté de Surugue, de Duflos, Dupuis, Desplaces et autres. En 1740, Gaspard Duchange, graveur du Roi, donna une nouvelle édition de ce recueil d'estampes sous le titre suivant : *Les peintures de Charles Lebrun et d'Eustache Lesueur qui sont dans l'hôtel du Chastelet, cy-devant la maison du président Lambert, dessinées par Bernard Picart et gravées tant par lui que par différents graveurs. L'on y a joint les plans et les élévations de cette belle maison avec sa description et celle de tous les sujets qui sont représentés dans les tableaux.*



La description étendue qui se trouve en tête de cette édition, et les jolies vues perspectives de la galerie d'Hercule, du cabinet des Muses, et du cabinet de l'Amour, dessinées avec soin par Bernard Picart, nous ont sauvé presque entièrement la magnificence première de l'hôtel Lambert, et sans elles le travail que j'ai entrepris eût été vide et inutile ; elles donnent la logique et l'harmonie de la pensée de Lesueur ; grâce à elles, le plafond de l'Amour, au Louvre, et les panneaux inférieurs, au château de La Grange, ont conservé leur unité.

Quand nous étions à Rome, nous promenant à pleine journée dans le Vatican et dans les Loges, nous fûmes d'abord, il m'en souvient, très-piqués de voir nos pas épiés par les gardiens du palais, qui, dès que nous flairions d'un peu près le mur, s'approchaient de nous et nous observaient avec défiance. Puis l'un d'eux pourtant nous expliqua que leur consigne leur défendait sévèrement de laisser jamais un étranger visiter seul ces splendides murailles, parce qu'on avait surpris plus d'une fois des touristes anglais grattant, taillant et sciant la pierre avec leurs couteaux, pour mettre dans leur poche et emporter dans leur île une fleur, un oiseau, une tête de chimère, peints de la main de Raphaël, — riche et envié souvenir de leur voyage à Rome. N'était-ce pas une manie d'hérétique vraiment damnable ? Oui, il y a impiété à mutiler l'ensemble d'une œuvre précieuse, en la décomplétant, en en dispersant les morceaux ; le pauvre hôtel Lambert a souffert ces mutilations impies : et c'est par l'une d'elles sans doute qu'en était sorti le panneau que j'ai dit appartenir à M. Wilson, et qui faisait partie de la suite que Lesueur avait dessinée là sur l'histoire de la Vierge. Le hasard me fit entrevoir cette peinture chez Haro, le restaurateur de tableaux, aux soins duquel elle était confiée. C'était un camaïeu peint à l'outrémer, et représentant l'Adoration des Bergers. On retrouvait dans la figure de la Vierge et dans celle de la femme qui, debout entre deux bergers se proster-

nant, apporte sur sa tête un panier où se volent des colombes, la délicieuse simplicité de types et de mouvements, et ces formes allongées si pures et si pieuses que l'on adore dans les peintures sacrées de Lesueur, peintes vers le même temps pour l'abbaye de Marmoutier-lez-Tours. Cette suite de Lesueur a certainement été dispersée; car ce morceau était isolé et en assez mauvais état. Il avait été peint sur trois planches qu'on resoudait; les compositions étaient encadrées d'ornements que Lesueur avait dessinés en or ombré de bitume. Que diront, les uns loin des autres, ces pauvres camaïeux, exécutés largement comme il convient à une décoration?

Quand on a l'intelligence de la beauté d'une peinture et qu'on la veut sauver de ruine, on n'en emporte point un pied, une main, une tête, on emporte la composition dans son ensemble; c'est ce que comprit M. le comte de Montalivet. Avant d'abandonner l'hôtel Lambert, il se prit de pitié pour les humbles débris du cabinet de l'Amour, singulièrement ravagé depuis quarante ans, et les miettes les plus dédaignées du génie de Lesueur lui parurent bonnes à ramasser; il les fit détacher avec soin, et les emporta sans plus tarder dans ce château de La Grange qu'il voulait enrichir de tout ce qu'il aimait.

Voici le moment venu de dire ce qu'avait été le cabinet de l'Amour. La *description* qui précède le recueil de 1740 en parle ainsi :

« Le magnifique lambris doré dont est revêtu le cabinet de l'Amour est partagé, dans sa hauteur, en deux parties égales par une corniche qui circule tout au pourtour du cabinet. Depuis le dessus du parquet jusqu'à la hauteur de sept à huit pieds, ce lambris forme différents panneaux dont huit renferment des paysages par Herman Van Swanevelt et Patel (Hermann Swanevelt, le disciple le plus immédiat de Claude Lorrain, était arrivé à Paris en 1645; la *vue de l'intérieur du cabinet de l'Amour*, dessinée par B. Picart, me donne à croire, par la composition de ces paysages, que les

quatre plus grands enchâssés en carré étaient de Swanevelt ; et les quatre en ovale seraient de Patel) ; et LES AUTRES PANNEAUX, AINSI QUE LES PILASTRES MONTANTS, SONT REMPLIS D'ORNEMENTS ET DE FIGURES D'AMOURS TENANT LES ARMES DES DIEUX, QUI SONT PEINTS PAR LESUEUR AVEC BEAUCOUP D'ESPRIT. — De grands tableaux au nombre de cinq occupent la partie supérieure du lambris ; les sujets sont tirés de l'Iliade et de l'Énéide, et ils sont peints par François Perrier, par Jean François Romanelli et par d'autres maîtres. On se contentera d'en indiquer ici les sujets. Dans les deux qui sont aux côtés de la cheminée, l'on voit le sacrifice d'Iphigénie et la déification d'Énée ; les deux plus grands en face des fenêtres représentent la défaite des Harpies et le médecin Japis guérissant Énée de sa blessure (ce tableau décore aujourd'hui la grande galerie du Louvre, voir le n° 438 du nouveau catalogue) ; le cinquième, qui fait face à la cheminée, a pour sujet Vénus qui donne des armes à Énée. — Les tableaux qui sont au-dessus de la cheminée et de la porte d'entrée représentent, le premier : l'Amour qui, après avoir désarmé Jupiter, descend des cieux pour embraser l'univers ; et le second, l'enlèvement de Ganymède : ces deux morceaux sont de Lesueur... ; mais ce qui mérite le plus d'attention dans ce riche cabinet, sont certainement les peintures du plafond, dans lesquelles on ose presque assurer que Lesueur s'est surpassé lui-même, tant par l'élégance du dessin que pour la fraîcheur du coloris ; elles consistent en cinq tableaux. »

Le monde entier connaît ces cinq tableaux ; ils décorent le Louvre, qui les garde avec jalousie ; c'est l'honneur de l'École française ; c'est l'une des plus complètes merveilles que puisse montrer la peinture en aucun pays. Ils ne seront jamais plus sans doute, groupés dans l'ordre qu'ils occupent au plafond du cabinet de l'Amour ; c'est pour cela qu'il ne me semble pas indifférent d'en donner, d'après le recueil précité, la description et le sens allégorique.

« Le premier, qui occupe le milieu du plafond, est logé

dans un renforcement, et l'on y voit l'Amour qui vient de naître. Une des Grâces le présente à sa mère, qui paraît oublier ses douleurs en voyant la beauté de cet enfant; les deux autres Grâces sont auprès d'elle; une la soutient, et l'autre témoigne par son admiration l'intérêt qu'elle prend à la joie de Vénus. Au-dessus de ce groupe, l'Heure de la naissance personnifiée répand des fleurs sur les divinités. Dans le deuxième tableau, du côté de la cheminée, Vénus présente son fils à Jupiter; Junon, Neptune et Diane accompagnent ce Dieu. L'expression de ces divinités semble nous indiquer qu'elles prévoient déjà le trouble et les alarmes que l'Amour causera dans les cieux, sur la terre et sous les eaux. — L'on voit, dans le troisième, Vénus irritée contre l'Amour, qui s'échappe de son berceau et se réfugie dans les bras de Cérès. Cette déesse le reçoit avec affection, et le petit dieu se jette à son sein : ce qui nous figure, d'une manière simple, que l'Amour ne peut se passer du secours de Cérès. Une nymphe, qui est auprès de cette divinité, semble marquer par sa rêverie le danger qu'il y a de protéger l'Amour. — L'Amour assis sur une nuée recevant les hommages de Mercure, d'Apollon et de Diane, fait le sujet du quatrième tableau. — Le cinquième, au-dessus des fenêtres, représente l'Amour tranquille, et qui, assuré de son pouvoir, ordonne à Mercure de l'annoncer à l'univers; le fils de Vénus s'appuie tendrement sur la déesse de la Jeunesse et sur celle de la Beauté comme étant les soutiens de sa puissance. »

Les formules banales de l'enthousiasme ne se sont pas seulement épuisées sur ces compositions de Lesueur; mais les critiques, même les plus ingénieux, les plus intelligents, n'ont quasi su comment analyser la sublime simplicité de génie qui remplit ces mythologies. Je ne citerai que deux écrivains modernes; ce qu'ils diront des peintures du plafond s'appliquera avec une égale justice aux panneaux inférieurs, délicieux complément de la pensée de Lesueur.

« Rien ne peut donner, avez-vous dit, Monsieur, dans votre

*étude*, une plus juste idée de l'admirable organisation de Lesueur, rien ne fait mieux connaître la souplesse de son esprit et son aptitude à percevoir la beauté sous toutes ses formes, que les charmantes et si nombreuses compositions créées par lui pour cet hôtel Lambert. Son imagination presque dévote accepta sans restriction, quoique avec une chaste réserve, toutes les données de la mythologie ; il semblait qu'il voulût frayer la route à Fénélon pour passer du cloître dans l'Olympe, en lui apprenant comment on peut mêler au plus sévère parfum d'antiquité cette tendresse d'expression et cette sensibilité pénétrante qui n'appartient qu'aux âmes chrétiennes. Aussi, vous ne trouvez dans ses figures de dieux et de déesses ni les sévérités de la statuaire antique ni les mignardises des danseuses de ballets ; c'est un type à part, une forme qu'il a trouvée, et qui n'a pas seulement l'attrait de la nouveauté, mais le charme d'une douce pureté de lignes, constamment unie à la grâce de l'expression. »

« Trois genres de mérite, la pureté, la sobriété, la tranquillité, dit M. Charles Lenormant dans sa savante biographie de François Gérard, n'ont pu abandonner la peinture antique, même quand elle poussait le plus loin la force ou la recherche. Le calme est dans la douleur de la *Niobé*, dans les angoisses du *Laocoon* comme dans la langueur de l'*Amour grec*. Les trois qualités que je viens de rappeler brillent dans le salon de l'hôtel Lambert plus que dans aucune peinture moderne. En vain le choix des accessoires trahit-il l'inexpérience du peintre ; en vain l'expression céleste des têtes montre-t-elle, comme dans Racine, un mélange d'Homère et de la Bible, de Sophocle et de l'Évangile. Lesueur, qui n'avait pas vu l'Italie, a deviné la Grèce ; il a recueilli comme un parfum de l'Ionie laissé sur notre sol par les colons Phocéens. Raphaël, lui-même, n'avait pas été si loin dans cette voie... »

Si dans les lignes qui précèdent, deux plumes délicates et exercées ont indiqué plutôt que fait toucher les hauteurs inaccessibles où s'est élevé le génie de Lesueur, c'est que le

charme et la beauté suprême sont les choses du monde les plus indéfinissables.

Me voici enfin, après bien des détours, face à face avec ces *panneaux et pilastres montants, remplis d'ornements et de figures d'Amours tenant les armes des Dieux, peints par Lesueur avec beaucoup d'esprit*. Regardons-les d'abord où Lesueur les avait peints et placés; puis nous les suivrons à La Grange, où si bel honneur les attendait après deux siècles.

Sous le pontificat de Léon X, on découvrit à Rome, parmi les ruines du palais de Titus, quelques chambres peintes entièrement en petites figures *grotesques*, dont les idées étaient si variées, si fertiles et si bien raisonnées, qu'elles fixèrent l'attention de tout le monde et particulièrement des artistes de ce temps-là. Ces chambres étaient sous terre, et couvertes soit des débris d'autres édifices, soit du rehaussement du terrain qui était à l'entour. Elles furent considérées par cette raison, non comme des chambres, mais plutôt comme des grottes et des cavernes; c'est pourquoi ce genre de peinture prit le nom des lieux où il fut découvert et fut appelé *grotesque*. Raphaël et Jean d'Udine, son élève, furent les premiers qui s'empressèrent d'aller étudier les chambres ou grottes du Palais de Titus.

Ainsi, à propos des *loges* de Raphaël, a-t-on raconté l'origine de cette ornementation savante dont les élégants motifs ont été empruntés à la mythologie antique. Mais en aucun temps la peinture et les arts n'ont pu se passer d'ornements analogues, et on trouve dans la décoration des Missels gothiques une variété infinie de délicats linéaments mêlés de figurines. Ludius, qui vivait du temps d'Auguste, fut le premier qui exécuta à Rome ce genre d'ouvrages qui, sans doute, ne fut pas inconnu dans la Grèce, où l'on sait que les Romains puisèrent les sciences et les arts.

Au seizième siècle, dans les années qui suivirent Raphaël, on voit chez beaucoup de graveurs allemands, les sujets sacrés de la vie du Christ entourés d'arabesques ou grotes-

ques; mais il y faut plutôt reconnaître l'ancienne tradition d'ornements des enlumineurs gothiques que la nouvelle science entrevue dans les ruines du palais de Titus. Raphaël donc ressuscita et remit en honneur dans la peinture ce genre des arabesques, si favorisé de l'ancien monde romain, que toutes les chambres de Pompéi en sont surchargées; il faut voir outre le Vatican, pour se faire une juste idée de la finesse et de l'élégance des arabesques que Raphaël enseigna à son école immédiate, les beaux vitraux de la bibliothèque Laurentienne à Florence, dessinés par Jean d'Udine; mais Raphaël interpréta la mode antique avec le sentiment fin et élégant de son siècle, celui de la *Renaissance*, tandis que David et son école, ramenant de nouveau à ce style, il y a cinquante ans, l'ornementation pittoresque, n'a pas été plus heureux comme justesse de sentiment dans l'interprétation des arabesques antiques que dans l'interprétation des fresques et des statues romaines.

Lesueur ayant à décorer le plus bas panneau du lambris du cabinet de l'Amour, ne voulut point le charger de peintures qui, par leur importance et leur lourdeur, retiennent l'œil en bas, l'empêchassent de s'élever par une naturelle gradation du plancher aux paysages de Swanevelt et de Patel, de ces paysages aux compositions historiques de Romanelli et de Périer, et de là enfin au superbe poème de ce plafond qui devait être la gloire de Lesueur et de l'hôtel Lambert.

Des arabesques servaient admirablement cette pensée par leur légèreté et par la dispersion de leurs figurines; mais encore le génie de Lesueur sut-il s'approprier ce genre en le maniant par sa raison et en l'adaptant, avec un charmant bonheur, à l'ensemble de décoration.

Je n'entends point faire, au profit de Lesueur, le procès à Raphaël, le peintre des peintres. Cependant, dans les arabesques du Vatican, Raphaël ne suit que son caprice; encore le caprice n'est-il pas le sien. Il tâche tant qu'il peut à se rap-

peler les figurines et les enroulements du palais de Titus ; il entremêle les trois Parques païennes et les trois Vertus théologiques de notre religion. Jupiter, Vénus, les Grâces, Bacchus, les Centaures, les Amours, les Tritons, les Satyres, toute la Mythologie est en jeu dans ce coin du Vatican. Lesueur puise bien, lui aussi, ses motifs d'ornements à la même source ; il emprunte à Raphaël, ou plutôt à l'antique, des pavillons à glands, des trophées, des oiseaux et des fleurs ; mais chez lui, ces caprices, ces folies d'imagination ont leur but et leur raison et concourent à l'idée, une, entière, du cabinet orné : la puissance et les victoires de l'Amour. Ses armes, ses symboles, les attributs de ses vaincus, sous tout aspect paraissent et reparaissent. Tout le chante triomphant, et rien ne célèbre que lui. — De telles païennetés couvrant des murailles qui supportent le sublime plafond où Raphael lui-même avait peint tout l'ancien Testament ; de telles païennetés étaient moins séantes, ce me semble, et moins en leur lieu, dans le palais du Pape que dans le *cabinet de l'Amour*. D'ailleurs, — n'est-ce pas une impiété à dire ? — je ne trouve point dans les figurines que relient les arabesques de Raphaël l'admirable simplicité de caractère et de mouvement que je vois dans celles de Lesueur.

Où Lesueur avait-il appris l'art des arabesques ? Vouet et Lebrun en faisaient très-sobrement usage dans leurs décorations, bien que chacun d'eux ait eu un élève, l'un Charles Erard, l'autre Claude Audran, dont cet art particulier fit de leur vivant la renommée et la fortune. On en trouverait sans doute dans les traditions de l'école de Fontainebleau, mais j'aime mieux croire que les arabesques de Lesueur lui sont venues directement de Rome, par l'entremise du grand Poussin. Ce n'est pas que la mythologie de Lesueur fût celle du Poussin. Le Poussin était poursuivi et gouverné dans ses compositions mythologiques par la vue constante des bas-reliefs antiques et de *la Noce Aldobrandine*. Lesueur, libre à Paris de cette tenace influence, suivit, pour créer son Olympe,



sa chaste fantaisie. Si les lettres du Poussin à Lesueur, bien autrement précieuses que celles du Poussin à Chantelou, si ces lettres à Lesueur, auquel Poussin avait soin de joindre presque toujours quelques dessins de figures antiques qu'il avait faits à son intention et dont il lui développait les beautés, si ces hautes instructions sur la peinture rédigées par Nicolas Poussin pour Eustache Lesueur, avaient été conservées par la famille de ce dernier, sans doute y trouverait-on quelques pages d'arabesques, copiées d'après l'antique ou Raphaël, et que Lesueur interpréta à distance en lui donnant la sobriété solide, dont il avait besoin, pour encadrer ses mythologies accessoires.

La vue de l'intérieur du cabinet de l'Amour, dessinée et gravée par B. Picart, fait mieux que la plus minutieuse et la plus habile description écrite, comprendre l'ensemble de ce fameux cabinet, la disposition de ses parties, et la proportion que chaque système de décoration occupait dans cet ensemble. Grâce à elle, nous avons pu, ayant d'ailleurs compté et mesuré à La Grange les panneaux d'arabesques peints par Lesueur, en reconstituer l'arrangement avec certitude. Ainsi, l'on voit par cette estampe que chaque Amour formant pilastre entre les paysages de Swanevelt et de Patel, n'était que l'Amour triomphant du Dieu, que dans le panneau le plus bas, au-dessous des paysages, il frappe ou menace de ses flèches. Des larges panneaux inférieurs que je vais décrire, l'on reconnaît en effet fort distinctement les suivants dans la gravure de Picart : l'Amour arrachant les dents au tigre de Bacchus, l'Amour avec son zodiaque entre Apollon et Daphné, l'Amour ayant l'arc tendu contre Neptune; et près de la porte à gauche, l'Amour dardant sa flèche contre Junon; puis fort distinctement aussi reconnaît-on au-dessus à droite de chacun de ces panneaux, l'Amour triomphant de chacune des Déeses précédentes, et jouant avec leurs dépouilles. La dimension des autres panneaux et la forme du cabinet nous ont dit le reste : voici donc en leur ordre la description com-

plète de ces peintures de Lesueur qui nous intéressent ; le spectateur doit se supposer adossé entre les fenêtres du cabinet, d'où, suivant l'estampe de Picart, il verra, dans le fond à droite, la cheminée, sur cette cheminée, une glace qui ne s'élève que jusqu'à la hauteur des compositions historiques de Romanelli et de Fr. Perier ; — et au-dessus de cette glace est le tableau rond de Lesueur représentant l'Amour qui a dérobé le foudre à Jupiter. En deçà de cette cheminée, à droite du spectateur, l'Amour, assis entre deux thyrses, sur le tigre de Bacchus, lui a ouvert la gueule et va lui arracher la langue ou les dents ; Bacchus et Ariane, jeunes et charmants tous deux, se retournent comme pour demander grâce pour l'animal qui leur est consacré. Aux deux coins supérieurs du panneau, pendent des coupes et toutes sortes de vases à boire. (Hauteur du panneau, 43 centimètres ; largeur, 95 centimètres.) — L'Amour triomphant de Bacchus est couronné de pampre, porte le thyrses ; au-dessus de sa tête, des perroquets béquettent des grappes de raisin ; il est supporté par un animal que je crois vouloir être son tigre, et dont le corps est coupé aux yeux de qui regarde par une guirlande de grappes et de feuilles de vigne.

Le lambris qui fait face au spectateur est ainsi ordonné, de droite à gauche :

Dabord paraît un petit cadre d'arabesques représentant, dans une espèce de cible rouge, un cœur percé de deux flèches, (Hauteur, 43 centimètres ; largeur, 38 centimètres.)

Puis l'Amour sur le globe bleu de l'univers et soutenant le cercle du zodiaque, qui le désigne sans doute comme maître en toute saison, est assis entre Apollon et Daphné ; Apollon, qui se retourne vers l'Amour, joue de la cithare et semble chanter la gloire du petit Dieu. Daphné, le dos tourné à l'Amour, arrange un bouquet avec les fleurs éparses dans la draperie qui recouvre ses genoux. (Hauteur, 41 centimètres ; largeur, 81 cent.) — Dans le pilastre au-dessus, l'Amour vainqueur d'Apollon, entre deux torches flamboyantes, son

arc au poing, et prenant une flèche dans son carquois, est couronné de lauriers, et sur sa tête sont suspendus en trophée des instruments de musique.

— L'Amour, debout devant son temple, a tendu son arc et va lâcher la flèche contre Neptune, qui, de colère ou d'effroi, fait sur le char où le traînaient ses chevaux marins, un mouvement furieux. A la gauche du panneau, Thétis, toute gracieuse, se laisse doucement porter par ses dauphins à queue tourmentée. (Hauteur, 43 centimètres; largeur, 1 mètre 28 centimètres.) — L'Amour, victorieux de Neptune, tient de la main droite la rame, et de la gauche le trident; au-dessous de lui, de petits Tritons jouent avec des perles et du corail.

Puis sans doute venait le Mercure; l'Amour, entre Diane et lui, se retourne contre Mercure, et s'apprête à tendre son arc contre le Dieu de l'éloquence. Diane effrayée fait un mouvement en arrière. (Ce panneau a même dimension que celui de l'Apollo). — Le pilastre qui le rappelle représente l'Amour embouchant la double flûte de Mercure; derrière lui, entre ses jambes, est le coq d'Hécate chantant; au-dessus de sa tête, le caducée.

Ce lambris devait finir comme il avait commencé, par un trophée d'arabesques: celui peut-être représentant sur une enclume le marteau et les tenailles avec lesquels Vulcain forge les armes de l'Amour.

Le bas lambris de gauche était occupé, au delà de la porte, par un panneau représentant l'Amour sur son trône, qui va frapper de sa flèche Pluton reconnaissable à son sceptre à deux dents. Proserpine, à droite, tient une grenade ouverte. Sur les arabesques de chaque côté, une chauve-souris. (Hauteur, 41 centimètres; largeur, 81 cent.) — L'Amour, triomphant de l'Enfer, s'appuie sur le sceptre de Pluton; il a sous les pieds le Cerbère à trois têtes; et au-dessus de sa tête, le hibou et les serpents des Furies qui expirent suspendus par la queue.

Puis enfin vient le maître des Dieux. L'Amour, devant le

portique de son temple, va lancer de toute la force de son arc une flèche contre Junon, qui lui tourne le dos et caresse son paon ; à gauche, assis de même sur les degrés du temple, Jupiter, la jambe passée sur le dos de son aigle, se retourne pour voir faire l'Amour. La main droite de Jupiter est appuyée sur un médaillon d'Auguste suspendu aux arabesques, figure qui représente la puissance. (Hauteur, 43 centimètres ; largeur, 1 mètre 37 centimètres.) — L'Amour, vainqueur de Jupiter, a l'aigle sous ses pieds ; il tient le foudre de sa main droite et de la gauche son arc.

Deux autres panneaux avec leurs pilastres décoraient certainement la quatrième face du cabinet où les fenêtres s'ouvraient sur la rivière de Seine : leur sujet même indique assez cette place. — Le plus grand se trouvait entre les deux fenêtres. L'Amour assis sur son trône a décoché, en souriant, une flèche contre Pan, qui, à demi couché dans les roseaux, joue de la flûte à sept tuyaux ; un héron se dresse auprès de lui. A gauche, de l'autre côté de l'Amour, est assise une femme, Syrinx peut-être, qui fait tomber dans sa draperie quelques fleurs de deux couronnes suspendues : aux pieds de cette femme l'on voit une source sortir d'une urne, et un héron parmi les roseaux. En haut, tombent des arabesques les deux couronnes que j'ai dites et des pipeaux. (Hauteur, 43 centimètres ; largeur, 1 mètre 8 centimètres.)

L'autre panneau représente une Galathée seule, entre les deux Dauphins qui traînent son char marin, et retenant à deux mains son voile que le vent a tendu sur sa tête. (Hauteur, 43 centimètres ; largeur, 59 cent.) — Je ne sais auquel du Pan ou de la Galathée il fallait attribuer le pilastre qui représente l'Amour vainqueur, lançant une flèche en l'air ; il est entre deux rangées de coquillages ; au-dessus de sa tête, au-dessous de ses pieds, des dauphins. Il semble cependant mieux appartenir à la Galathée.

J'ai dit que chaque Amour triomphant couvrait le pilastre intermédiaire de deux paysages. (La dimension de chaque

pilastre était celle-ci : hauteur, 83 centimètres ; largeur, 18 centimètres.)

Mais ce pilastre n'était que la continuation d'un autre un peu plus large qui séparait les panneaux inférieurs, où j'ai décrit l'Amour attaquant et tourmentant les Dieux ; et sur ces bas pilastres, il n'était point que des trophées d'armes et d'attributs de l'Amour et des Dieux.

L'on doit supposer que deux autres petits panneaux d'arabesques seules, de même dimension que les deux qui terminaient la droite et la gauche du grand lambris, décoraient, juste en regard, les deux extrémités du lambris des fenêtres. — L'un représente un trophée d'armes : un casque, une cuirasse, des drapeaux, un carquois, des épées ; — l'autre, entre deux lampes qui pendent allumées, un écusson où l'on voit figuré un vêtement suspendu.

Monsieur de Montalivet fit encore détacher quelques autres charmants panneaux du cabinet de l'Amour, et qu'il eût été bien coupable en vérité d'abandonner ainsi loin de leurs frères qui portaient. Je citerai d'abord deux ravissants morceaux pour la finesse du pinceau et la beauté du style ; ce ne sont pourtant que des figurines séparées par des arabesques dans un panneau qui s'élance en hauteur : une Diane, et le Temps courbé sous un médaillon. Lesueur avait répété ce délicieux panneau, en retournant les figures.

Puis quatre paires de panneaux fort différentes de sujets, mais ayant la même proportion : 49 centimètres de haut, sur 23 de large. J'imagine que ces panneaux devaient couvrir les portes du cabinet de l'Amour : ce sont deux belles figures de Renommées volant fièrement avec une trompette en chaque main ; puis quatre petites figurines de femmes assises chacune en son cartouche : la première écrit sur une tablette appuyée sur son genou ; la seconde, à grandes ailes, tient de la main droite un compas, et de la gauche soutient sur son genou un globe qu'elle va mesurer ; la troisième est une fileuse, et la dernière une femme versant à boire dans une coupe ; tout

cela d'un fort grand caractère. Mais il faut admirer surtout deux figures de Fleuve d'une hauteur de style vraiment superbe. La plus jeune se présente de profil, sa pose est d'une simplicité triste et presque solennelle; l'autre est un vieux Fleuve à barbe blanche onduleuse, couronné de roseaux flottants, qui soutient, demi-couché, son urne de sa main droite, et dont la main gauche tient une rame et s'appuie sur elle. Ce vieux Fleuve est un digne pendant et très-puissant au jeune Fleuve, que je préférerais pourtant pour la simplicité et le délicieux sentiment. — Ces Fleuves, comme la Galathée, comme le Pan et Syrinx dans les roseaux, étaient motivés par le voisinage des fenêtres d'où l'on regardait passer la Seine.

Enfin d'autres figures d'Amours, de ceux formant pilastre, furent aussi détachées et vinrent à La Grange.

M. le comte de Montalivet, en digne fils du ministre de l'Empire; s'est occupé, dans ces dernières années, de faire aux merveilles de Lesueur la place qu'elles méritaient. Il les avait, dès sa prime jeunesse, connues et aimées à l'hôtel Lambert, il les voulut fêter à La Grange. Eh! qui ne voudrait se faire suivre partout dans sa vie de ces antiques décorations de la maison paternelle, que nos premiers regards d'enfant ont caressées! — M. le comte de Montalivet conçut donc et fit exécuter la Chambre Lesueur dans son château du Berri.

Mais quelques panneaux couvrant à peine le quart du lambris dans le cabinet de l'Amour, ne pouvaient suffire à remplir toute la Chambre Lesueur au château de La Grange, à peu près aussi grande que le cabinet de l'hôtel Lambert; d'ailleurs, les dispositions de murailles n'étaient plus les mêmes; partant il devenait impossible de conserver aux peintures de Lesueur leur coordination primitive. Par bonheur leur sens philosophique n'est presque pour rien dans la haute valeur de ces sortes de mythologies. M. de Montalivet fit distribuer ingénieusement sur les lambris de la Chambre les panneaux dispersés, et choisit pour compléter

l'ornementation de Lesueur -- le choix était difficile, bien hardi qui accepterait la tâche, — il choisit M. Alaux : c'était avoir la main plus heureuse qu'on n'eût imaginé.

Une pensée vient de suite à qui regarde les panneaux peints par M. Alaux. — M. Alaux a été chargé de restaurer Fontainebleau; il y a travaillé fort longtemps, il s'en est pénétré; il a fait là du Primitice, un peu malgré lui peut-être, mais point malheureusement à son gré. L'écôle de Vouet, où s'était formé Lesueur, avait bien conservé quelque chose de cette primitive École française fondée par le Primitice et les Italiens appelés par François 1<sup>er</sup>; de sorte que ce que M. Alaux donne à ses personnages de fin et d'allongé dans les membres, et d'un peu tourmenté dans les gestes, ne s'accorde point mal avec les peintures de Lesueur, dont la naïveté de sentiment anime des figures fines et délicates, et dont l'élégance peut approcher parfois d'une grâce un peu inquiète.

On reconnaîtra donc les panneaux de M. Alaux, d'abord à cette recherche du sentiment de Primitice, vraiment plaisant, selon moi, et puis aussi — (il faut bien faire la petite part de la critique) — aux postures académiques qu'il donne à l'Amour. Oui, l'Amour de M. Alaux a des poses ou tristement gracieuses ou forcées. Les Amours de Lesueur ne posent jamais : le mouvement de ses figures est toujours très-naïf et très-contenu; d'ailleurs, le véritable caractère en dessin n'est pas dans la pose, il est précisément dans la simplicité d'une posture inaffectée. — Le mouvement de l'Amour, dans Lesueur, occupe toujours les deux personnages qui l'entourent. Dans M. Alaux, l'Amour est étranger aux personnages, et s'agit un peu pour lui-même. Autre observation : — Je ne reprocherai point à M. Alaux de n'avoir pas suivi l'idée de Lesueur, du moment que par force elle était rompue; mais ne pouvait-il se conformer au même système? Les allégories de Lesueur sont très-positives, très-mythologiques. M. Alaux compose des allégories pures; il représente

le Printemps, l'Été, l'Automne, au lieu de Flore, Cérès, Pomone, etc. Mieux lui eût convenu, je crois du moins, ayant à harmoniser ses compositions avec celles de Lesueur, de chercher les figures dans le Dictionnaire de la fable que dans l'imagination philosophique.

Maintenant que j'ai tâché de raconter et de juger la double origine des panneaux de la Chambre Lesueur, entrons-y enfin, inventorions-en les richesses, lambris par lambris.

Les boiseries qui servent de fonds sont peintes de blanc, et les nervures et filets sont dorés. La corniche du plafond, composée d'exquises moulures blanc et or, et point surchargée, est bien dans le goût exact d'ornementation d'alors, dont l'hôtel Lambert offrait d'ailleurs de si charmants modèles.

En face de la porte, entre les deux fenêtres qui regardent la superbe vallée et la tour de Sancerre, on ne voit qu'une glace fort belle du temps, cadre finement sculpté, doré et incrusté d'autres glaces dans ses ornements. Des deux côtés du miroir, s'élancent deux baguettes étroites d'arabesques fraîchement peintes, et au-dessus de la glace, un panneau représente deux jeunes gens dont l'un tient un papyrus qu'il lit, et l'autre écrit sur une tablette de bronze entourée des instruments des sciences et des arts. Entre ces deux figures, un coq, symbole de la Vigilance, chante sur un tronçon de colonne, ou plutôt un autel. Ce petit panneau est de M. Alaux.

A droite de la Chambre, entre le pied d'un lit splendide, dans le goût du dix-septième siècle, et une porte voisine de la fenêtre, le lambris supérieur est occupé par neuf panneaux en sept cadres, de la main de Lesueur, sans compter deux petits panneaux nouveaux d'arabesques sans figures, allant par ordre de droite à gauche, du lit à la fenêtre, et de bas en haut; en voici les sujets : l'Amour triomphant de Jupiter, avec l'aigle sous ses pieds, le foudre dans la main droite, et son arc dans la gauche :



L'Amour entre deux grappes de coquillages, avec des dauphins sous ses pieds et sur sa tête, et lançant une flèche en l'air ;

Les deux petits trophées entourés d'arabesques qui représentent : le premier, sur une enclume, le marteau et les tenailles avec lesquels Vulcain forge les armes de l'Amour ; le second, dans un cadre rond, un cœur percé de flèches ;

L'Amour vainqueur de Neptune, tenant de la main droite la rame, et de la gauche le trident ;

L'Amour vainqueur de Mercure, ayant embouché la double flûte ;

L'Amour assis sur le globe azuré de l'univers et soutenant le cercle du zodiaque, entre Apollon et Daphné ;

L'Amour assis sur le tigre entre Bacchus et Ariadne ;

L'Amour entre Pan et Syrinx, décochant une flèche contre Pan couché au milieu de ses roseaux.

Sur la porte voisine de la fenêtre, de même que sur l'autre porte vis-à-vis, se voient au bas panneau, chacune dans son cartouche, les figurines de femmes par Lesueur, dont j'ai parlé : la première écrivant sur une tablette appuyée sur son genou ; la seconde, qui a de grandes ailes aux épaules, tenant de la main droite un compas, et de la gauche soutenant sur son genou un globe qu'elle va mesurer. — Dans la partie supérieure de cette porte de droite, sont réunis, en deux bordures différentes, deux Amours : le premier, debout sur un tas d'armes, et ayant sur la tête suspendus les instruments avec lesquels on les forge, comme marteaux, pinces et tenailles, semble vouloir s'en écarter (l'Amour fuit volontiers le tumulte des armes) ; ces trophées qu'il foule aux pieds sont supportés par deux chiens de garde ayant des colliers (l'Amour a besoin de sécurité). — L'autre Amour est le vainqueur de Bacchus, couronné de pampre, portant le thyrsé, avec des perroquets sur sa tête becquetant des grappes de raisin.

Le bas panneau de la porte au fond, à gauche de la Chambre Lesueur, est garni des deux figurines : une femme qui

file, et une autre qui verse à boire dans une coupe. Dans la partie supérieure de cette porte, sont accolés deux Amours à grandes ailes : l'un, de Lesueur, qui est le vainqueur d'Apollon, entre deux torches flamboyantes, couronné de lauriers, son arc en main et prenant une flèche dans son carquois. — L'autre, qui est de M. Alaux, élève de chaque main une couronne de fleurs ; ses armes sont suspendues au-dessus de sa tête ; sous ses pieds est un écusson portant deux mains jointes. Une remarque à faire, c'est que M. Alaux représente presque partout l'Amour heureux et tranquille, et Lesueur, l'Amour tourmentant, combattant. Le panneau au-dessus de la porte du fond à gauche, est de M. Alaux, de même que celui au-dessus de la porte droite en face. Ces deux panneaux représentent les quatre Saisons faisant hommage de leurs biens à l'Amour agréablement posé sur un autel, sous un dais ou temple. Sur la porte à droite, l'Hiver figuré par un vieillard avec un brasier, et l'Automne figuré par une femme offrant ses fruits ; — sur la porte à gauche, le Printemps, femme offrant ses fleurs, et l'Été, femme offrant ses épis mûrs.

Revenant de cette porte gauche vers l'entrée, on trouve de Lesueur le panneau qui représente le triomphe de Galathée.

Au-dessus se voit, par M. Alaux, un jeune homme et une jeune femme se jurant tendresse devant l'autel où l'Amour allume sa torche.

Plus haut encore, de M. Alaux, l'Amour entre Hercule qui tient la quenouille, et Omphale qui tient la massue d'Hercule.

Des deux côtés de la belle glace posée au-dessus de la cheminée, et aussi des deux côtés de l'avancement de cette cheminée, M. Alaux a fait grimper jusqu'au plafond quatre étroites bandes d'arabesques, fondées en bas sur quatre figures de sphinx. Au-dessus du miroir, M. Alaux a peint un panneau de même forme que celui qui surmonte l'autre glace, et lui faisant pendant par l'idée. Celui-ci représente

deux dormeuses appuyées sur un autel sous le pavillon duquel brûle une lampe nocturne.

Cinq panneaux occupent le lambris qui part de la gauche de la cheminée; deux plus étroits s'élancent de bas en haut et resserrent les trois autres.

Ce sont les deux délicieux panneaux aux figurines de Diane et du Temps séparées par des arabesques; puis en bas, on a joint, de proportion un peu plus grande, la belle figure du jeune Fleuve. Son pendant de gauche n'est pour la partie supérieure, comme je l'ai dit, qu'une répétition parfaitement exacte et élégante des arabesques et figurines de Diane et du Temps, avec les faces retournées; mais la figure du vieux Fleuve ayant été réservée pour une autre muraille, M. Auguste Couder a peint une femme, une Rivière soutenant une urne, et ayant des roseaux mêlés à ses cheveux épars.

Les trois larges panneaux du milieu sont, le premier, de la main de Lesueur : l'Amour, entre Pluton et Proserpine, allant frapper Pluton de sa flèche.

Les deux autres sont de la main de M. Alaux : l'un c'est l'aveu, la première parole d'amour. — Le jeune homme parle à la jeune fille qui, retournée et n'osant regarder, tient les mains croisées sur sa poitrine pour en comprimer l'émotion; entre eux, l'Amour, agitant une écharpe, sourit dans une pose gracieuse. — Dans le panneau le plus haut, se voit l'Amour, faux et faucille à la main, et ravageant les moisson; Pan et Cérès lui montrent avec reproche les épis dispersés.

Le lambris, en retour, proche de la porte d'entrée, est riche de cinq panneaux de Lesueur.

Un trophée d'armes : un casque, une cuirasse, des drapeaux, un carquois, des épées.

Le vieux Fleuve barbu, couronné de longs roseaux et demi-couché sur son urne.

L'écusson entre deux lampes qui pendent allumées, où l'on voit figuré un vêtement suspendu.

L'Amour entre Mercure et Diane, et s'apprêtant à tendre son arc contre Mercure.

L'Amour entre Neptune et Thétis, et menaçant Neptune.

Sur toute la largeur de la porte se déploie le panneau représentant l'Amour entre Jupiter et Junon, au moment où il va frapper Junon la dédaigneuse.

On a revêtu les battants intérieurs de la porte d'entrée : en bas, de ces deux Renommées de Lesueur volant si fièrement avec trompettes aux mains ; puis le panneau supérieur de chacun de ces battants a été revêtu de deux figures d'Amours : sur le battant supérieur de droite, un Amour ayant au-dessus de sa tête et sous ses pieds des trophées d'armes, et dans sa main droite un cœur saignant ; — et un autre Amour ayant sur sa tête flèches, arc et carquois suspendus, sous ses pieds la peau du lion, et soutenant, dressée de la main droite, la massue d'Hercule.

Sur le battant supérieur de gauche, l'Amour victorieux de l'Enfer, s'appuyant sur la fourche aux damnés, sceptre de Pluton, et sous ses pieds ayant le Cerbère à trois têtes ; — et un autre dernier Amour tenant dans ses mains deux torches renversées et fumantes.

Telle est cette *Chambre Lesueur*, modèle des plus délicats honneurs que la magnificence intelligente ait su rendre au génie de la peinture. Les peintres les plus orgueilleux ont toujours fait large place dans leur gloire, non-seulement à ceux qui ont protégé leur vie, mais à ceux aussi qui ont, après eux, protégé leurs œuvres. Les deux comtes de Montalivet ont mérité là, ce me semble, une autre reconnaissance que celle d'Eustache Lesueur et l'éloge d'un bien haut goût : le père n'a-t-il pas, en sa noble ambition de partager avec le Louvre les ruines du *Cabinet de l'Amour*, su préférer aux pages considérables de Romanelli, de Périier ou de Francisque Millet, de pauvres humbles arabesques de Lesueur ? encore

fallait-il comprendre, malgré le discrédit d'alors, la jeunesse et l'élégance fière de ses figures de jeunes Dieux et d'Amours, sa justesse, sa modération de geste et d'expression, enfin sa délicieuse naïveté, sa divine pureté de sentiment ;— et le fils n'a-t-il pas, des débris presque méprisés d'une œuvre de grand peintre, su faire, en un château du Berry, une chambre dont la splendeur étonnerait un roi ?



**JEAN MOSNIER**

**DE BLOIS.**





# JEAN MOSNIER

DE BLOIS.

A EUDORE SOULIÉ.

Celui-ci vous appartient, mon cher Eudore; car, bien que deux historiens s'en soient assez longuement occupés, ce n'est pas décidément par leurs biographies que les peintres demandent à être connus, mais par leurs œuvres, et la seule œuvre qui pût nous faire, à Paris, connaître et apprécier le mérite de Jean Mosnier, nous a été découverte et révélée par vous dans cet immense travail qui vous eût pu faire une renommée parmi les savants consciencieux : le Catalogue, interrompu par la révolution de février, de tous les tableaux anciens exposés au Louvre en 1847; tâche alors entièrement nouvelle, et que votre amour profond des collections du Musée et votre goût sûr et ardent des délicates recherches avaient rendu si féconde et si profitable à tous ceux qui referont après vous ce catalogue.

N'est-ce pas vous en effet qui avez enfin inscrit sous le nom de Jean Mosnier cette grande toile que l'on voyait alors au-dessus des *Noces de Cana* du Véronèse, et qui était attribuée à l'école d'Italie, en faisant suivre la restitution du maître, puisée dans l'*Inventaire général des tableaux du Roi*,

*fait en 1709 et 1710, par le sieur Bailly, garde des dits tableaux, de cette description du tableau même de Mosnier :*

« La Magnificence royale.

» Assise sur une terrasse ornée d'une balustrade, elle tient de la main droite un caducée, et appuie le bras gauche sur une corne d'abondance d'où sortent des couronnes et des branches de lauriers réunies par une chaîne d'or.

» Hauteur : 2 mètres 50 centimètres ; largeur : 1 mètre 70 centimètres (toile).

» Ce tableau faisait partie des peintures exécutées par Mosnier au Palais du Luxembourg par ordre de la reine Marie de Médicis. »

J'ajouterai deux mots à cette description que vous, mon cher Eudore, aviez faite sobre comme il convient dans un catalogue.

Sur un ciel chargé de nuages noirs (pour marquer sans doute les orages de la vie de cour), se détache cette blanche et virginale figure de la Magnificence royale, aux membres robustes, à la peau éclatante, aux vêtements d'or et d'azur. Elle est assise sur la balustrade d'un palais ; et, la face levée orgueilleusement vers le ciel menaçant, elle le semble braver. Sa tête est coiffée comme celle des sibylles et des magiciennes du Guerchin, du Dominiquin ou de l'école de Ferrare. La tournure donnée à cette puissante figure témoigne d'un grand artiste ; quant à l'exécution, elle rappelle bien l'école où étudia Jean Mosnier, la seconde école florentine, celle de Christofano Allori, du Gentileschi, du Cigoli et du Passignano ; école plus préoccupée de Parme que de Bologne, et recherchant moins la sévérité du dessin, qu'elle a d'ailleurs encore ferme et distingué par tradition florentine, que l'effet, le *brio*, comme dit Lanzi, et la suavité des couleurs.

Pour livré aux plus indolentes jouissances des fêtes et des amours royales qu'ait été le coin le plus fortuné de l'ancienne France ; pour insoucieux ou ennemi qu'il se soit montré de

tout effort et de toute gravité, il n'a pu se soustraire à la fatalité glorieuse de produire, même à son insu, une laborieuse couvée d'artistes. Quand j'entends prononcer les noms de ces châteaux des bords de la Loire, féeriques séjours de plaisance bâtis par les Valois, Amboise, Chambord, Blois, Chenonceaux, il me semble qu'il parle de l'Alhambra et des Abencerages, de Bagdad et d'Aroun al Raschid, François I<sup>er</sup> avait amené là et remmené à sa suite toute sa colonie d'architectes et de peintres de Florence et de Fontainebleau, et il ne paraissait pas qu'il en pût être resté trace autrement que dans leurs délicieuses merveilles. Mais la beauté est féconde par elle-même, et c'est incontestablement au rayonnement de ces palais enchantés et à je ne sais quelle senteur de génie qu'avaient laissée sur les sables de la Loire les pas de Léonard de Vinci et du Primatice (1), qu'est due cette génération de peintres tourangeaux et blaisois que Paris attire et glorifie dans les premières années du dix-septième siècle ; Jacob Bunel de Blois, qui fut certainement l'ami du père et de l'aïeul de Mosnier, et qui, comme lui, fut fils de maître peintre ; Claude Vignon et Abraham Bosse de Tours, praticiens brillants, abondants, inventifs, bien Français de génie, et qui marièrent si souvent leur crayon et leur pointe ; les Beaubrun d'Amboise, qui jouirent à la cour d'un si grand et si long renom comme portraitistes ; et avant eux tous, sous les Valois, le plus célèbre, Janet Clouet, sans remonter jusqu'à Poyet et Michel Columb. Je ne veux point manquer de m'approprier cet intéressant paragraphe de l'*Histoire de Blois*, qui nous conserve le souvenir de quelques artistes, et je puis dire de quelques arts bien oubliés aujourd'hui :

« Quoique la peinture et l'horlogerie ne soient pas si né-

(1) Voir à Blois, chez M. Chambert, le tableau qui décorait une cheminée de l'auberge des *Quatre fils Aymon*. C'est un enlèvement d'Europe attribué au Primatice, mais que M. Legormant estime une curieuse peinture de notre vieille école française.

cessaires à la République que la médecine, ni que les sciences dont nous parlerons ci-après, (Pauvre J. Bernier ! la peinture et les arts sont bien autrement nécessaires à la République et à l'humanité que la plupart des sciences dont tu vas parler. Les arts ne sont-ils pas la santé de l'intelligence ? et la médecine n'est que la santé des corps ; la peinture n'est-elle pas née avant les sciences, et cela ne prouve-t-il pas que les hommes en avaient plus profond et plus pressant besoin ?), —je crois qu'on sera bien aise d'apprendre qu'elles doivent à la ville de Blois ce qu'elles ont eu de plus rare au commencement et au milieu de ce siècle. Car, quant à la peinture en émail, si Christophe Morlière n'était pas originaire de Blois, mais simplement un de ses habitants, Robert Vauquer, son disciple, y était né, et je ne croirai pas faire grand tort au maître quand je dirai que son disciple l'a surpassé de beaucoup, et que ses ouvrages sont des miracles de l'art, de même que ceux d'Isaac Grisblin, son compatriote, qui avait un génie si particulier pour les portraits qu'il a été un des premiers hommes de son temps en cet exercice, réussissant également bien en pastel, crayon et émail. Jacob Bunel, dont je donnerai la vie en son lieu, et Tibergeau, peintres, ont pareillement fait honneur en leur temps à Blois, leur patrie, quoique ce dernier n'ait peint qu'en détrempe. Et quoique les ouvrages de marqueterie ne se fassent qu'avec du bois, comme il faut néanmoins avoir une connaissance de la peinture pour y réussir, que les ouvriers de marqueterie appellent leurs ouvrages de la peinture en bois, et qu'ils se qualifient peintres et sculpteurs en mosaïque, pour se distinguer des ébénistes, c'est pour ces raisons que je remarque ici que Jean Macé, qui a fait des ouvrages des plus achevés de marqueterie, était pareillement natif de Blois. »

Si quelque jour j'entreprends l'histoire générale de notre peinture française, je reviendrai chercher dans le livre de J. Bernier la vie de Jacob Bunel. Le renom de Bunel se rattache tout particulièrement au Louvre, à la cour de Henri IV

et aux églises de Paris. Il ne travailla que par hasard pour sa patrie et sur l'ordre de Marie de Médicis. C'est aux peintres provinciaux que j'ai affaire, à ceux qui, croyant à leur province, ont travaillé pour elle, et n'ont recherché que la gloire qu'elle pouvait donner. Jean Mosnier est aujourd'hui le héros et le martyr que j'entends honorer.

Pour faire connaître le plus complètement possible la vie de Jean Mosnier, je n'ai qu'à combiner les deux récits qu'en ont écrit, chacun dans son livre, Félibien dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, et J. Bernier dans son *Histoire de Blois, contenant les antiquités et singularités du comté de Blois, les éloges de ses comtes et les vies des hommes illustres qui sont nés au pays blesois* (Paris, 1682.).

Félibien, qui tout d'abord le met fort au-dessus de quelques peintres estimés d'alors, et dont il vient de parler, Pierre Brebiette de Mantes, Daniel Rabel, La Richardière, Georges Lallemant de Nancy, le maître de Champagne et du Pous-sin, et Daniel Dumoustier, le fameux portraitiste au crayon, dit que Jean Mosnier eut pour père et pour aïeul des peintres sur verre. Son aïeul était de Nantes et s'était établi à Blois. Notre peintre y naquit l'an 1600; Bernier nous a conservé le nom de son père et de sa mère: Jean Mosnier, peintre, et Suzanne Patin, peut-être parente de Jacques Patin, le peintre de Henri III. Il apprit de son père l'art de peindre jusqu'à l'âge de seize à dix-sept ans.

Il est digne de remarque que lors des progrès envahissants de la peinture à l'huile, laquelle ne pouvait tarder à effacer les autres nobles procédés du dessin et du coloris, plusieurs familles de peintres verriers sont venues aboutir à un brillant artiste de l'art nouveau: je nommerai seulement Claude Henriet et son fils Israël, Sébastien Bourdon, Jean Boucher, J. Cousin, et notre J. Mosnier.—Vandyck, lui aussi, n'était-il pas fils d'un verrier d'Anvers?—Nous verrons plus loin que Jean Mosnier, tout en s'adonnant à la peinture à l'huile, n'avait pas négligé, par instinct de famille, la science, pres-

que entièrement abandonnée alors, des vieux maîtres verriers.

J. Mosnier n'avait que seize à dix-sept ans, et avait déjà acquis sans doute dans sa ville une extraordinaire réputation d'habileté, quand la reine Marie de Médicis, se trouvant exilée à Blois par son fils, apprit qu'il y avait dans le couvent des Cordeliers un tableau de la main d'Andréa Solario, *la Vierge à l'oreiller vert*; elle laissa paraître une convoltise enthousiaste de ce délicieux tableau. Les Cordeliers le lui offrirent, en reconnaissance de quoi la reine-mère leur donna douze cents écus, prix énorme pour le temps, que les RR. PP. appliquèrent à la reconstruction de leur autel et à faire les sièges de leur chœur, et, de plus, la reine leur offrit généreusement une copie de la Vierge du Solari, dont elle chargea J. Mosnier malgré sa jeunesse. Cette *Vierge à l'oreiller vert* est celle que nous admirons aujourd'hui au Louvre; elle se trouvait, ne sais comment, du temps de J. Bernier, en 1682, chez M. le duc de Mazarin. Bernier fait ailleurs confusion en disant que la Vierge d'Andréa Solario se voyait encore, à l'heure où il écrivait, dans la sacristie des Cordeliers de Blois. C'est la copie de Mosnier que possédaient les Cordeliers, et non plus l'original du Solari. Cette copie, si intéressante pour la vie de Mosnier, existe encore à Blois chez M. Chambert, président du tribunal de commerce de cette ville.

Marie de Médicis fut si satisfaite du travail de ce jeune homme, qui n'avait appris son art que dans l'atelier de son père, au fond d'une province éloignée de toutes les merveilles de la peinture, qu'elle le gratifia d'une pension qui lui servit à continuer ses études en Italie. De plus, elle le recommanda à l'archevêque de Pise, qui retournait à Florence. La faveur de ce prélat, et mieux encore sans doute la protection spéciale de l'illustre princesse florentine, lui ouvrirent toutes les écoles célèbres de cette ville. Mais avant tout, Mosnier, plein de reconnaissance pour la généreuse patronne

qui lui donnait de savourer tant de chefs-d'œuvre, crut devoir lui adresser de là les prémices de ses travaux, et il envoya à la reine la copie d'une Vierge de la dernière manière de Raphaël, dont elle fit présent aux Minimes de Blois.

Voici le lieu de rappeler, mon cher Eudore, ce que vous-même avez dit à propos de son palais du Luxembourg, du goût natif de la veuve de Henri IV pour les arts, et de l'influence qu'elle se plut à exercer sur leur développement en France de son temps (une citation en vaut une autre) : « Marie de Médicis fut sous ce rapport à la hauteur des illustres Florentins dont elle descendait; elle protégeait les arts et les cultivait elle-même. Malgré son origine étrangère, elle favorisa toujours de préférence les artistes français. Son architecte fut Jacques de Brosse; ses peintres de portraits, Isaïe Fournier, François Quesnel et Duchesne. Simon Vouet, Nicolas Poussin travaillèrent pour elle; elle récompensa par une pension la copie que lui présenta Jean Mosnier de Blois, d'une Vierge d'Andréa Solario, et lui fit exécuter à son retour une grande quantité de figures allégoriques pour son palais du Luxembourg. Enfin, pour démontrer d'une manière décisive sa prédilection pour les artistes français, Marie de Médicis, avant d'avoir recours à Rubens pour la décoration de ses galeries, choisit parmi tous ceux qui se présentaient un pauvre artiste de Beauvais, Quintin Varin, et il n'a pas dépendu d'elle que la France ne comptât un grand peintre de plus. »

Déjà en Italie, et fort jeune, elle se plaisait aux choses de l'art, et l'on ne peut croire que la figure en bois d'un si magnifique caractère, certainement copiée d'un buste, n'ait pas été faite sous ses yeux. C'est la fameuse planche qui porte :

MARIA MEDICI F  
MDLXXXVII

Une note manuscrite sur l'exemplaire du cabinet des Es-

tampes, qui reproduit la phrase équivoque : « Ce vendredy » 22 de febvrier 1629, la Reyne-Mère Marie de Médicis m'a » trouvé digne de ce rare présent fait de sa propre main.

» CHAMPAGNE. »

écrite par le peintre derrière le bois, a fait répéter, et même à l'exact M. Robert Dumesnil, que cette planche était l'œuvre de la reine elle-même. M. Charles Leblanc est revenu sur cette attribution qu'il croit fausse. Le *F* qui suit *Maria Medici* peut aussi bien vouloir dire *filia* que *fecit*; en effet, en 1587 la reine n'avait que 13 ans, et ce n'est pas à cet âge que quelqu'un peut tailler le bois avec cette sûreté et ce caractère.

Jean Mosnier continua durant trois ans à étudier dans les académies à Florence et dans les écoles du Bronzino, du Cigoli et du Passignano, qui étaient alors en réputation.

Ces différents maîtres dans l'école desquels se forma, prétend-on, J. Mosnier, furent ce qu'on peut appeler les derniers Florentins. Il faut cependant mettre hors de cause Ludovico Cardi, dit le Cigoli, dont la tradition de peinture, puisée à même source que Christophe Allori, dans l'atelier d'Alexandre Allori, puis devant les ouvrages du Corrège, fut bien celle suivie par Mosnier, mais qui était mort en 1613, quatre ans avant l'arrivée de notre Blaisois à Florence. Quant au Bronzino, il ne faut point entendre par ce nom Alessandro Allori, qui le porta après son oncle Angelo Bronzino, mais Cristofano Allori, fils d'Alessandro. Ce Cristofano suivit, après la mort de son père, qui lui avait donné les premières leçons, celles du Cigoli, élève lui aussi, nous l'avons dit, d'Alessandro Allori, qui le poussa exclusivement vers l'étude du Corrège. Cristofano eut au commencement du dix-septième siècle une très-grande renommée, que justifient sa belle Judith, si connue, et la délicieuse copie de la Madeleine du Corrège, que l'on voit aux Offices de Florence. Il fut l'un des peintres favoris de la sérénissime maison de Médicis, et me paraît avoir eu sur les études de J. Mosnier plus d'influence encore que



l'autre Florentin qui lui est donné pour maître, Domenico da Passignano, élève de Federigo Zuccherò, grand amateur de médailles, et qui eut cette gloire singulière d'avoir trois œuvres de sa main dans Saint-Pierre de Rome.

Mais comme l'école de Florence, observe Bernier, ne passait pas pour la meilleure d'Italie, il voulut voir celle de Rome, et y demeura cinq ans, ou plutôt quatre ans, suivant Félibien. « Il y étudia la force du coloris et la beauté du pinceau en la compagnie du célèbre Poussin, qui était encore fort jeune. » L'amitié du Poussin devint comme une noblesse pour les peintres de son temps, et ce fut en effet un titre de légitime orgueil que d'avoir mérité la confiance et la camaraderie de ce génie austère et juste. Mais à quel moment s'établirent les relations d'études communes entre ces deux jeunes gens laborieux et simples, Bernier ne le précise pas assez, et il est facile de constater qu'elles ne purent être de longue durée. Mosnier était parti pour Florence vers 1617; mais avant de quitter Blois, il est possible que Jean et Poussin se soient connus à Blois même, alors que les aventures de sa jeunesse amenèrent dans ces parages le pauvre Nicolas à la suite de son gentilhomme poitevin. On sait en effet qu'évincé grossièrement de son château par l'ignorante mère de son jeune protecteur, Poussin, âgé d'un peu plus de vingt ans, se résolut à s'en retourner vers son pays; mais n'ayant pas de quoi faire les frais de son voyage, il fut contraint de travailler quelque temps dans la province, tâchant peu à peu à s'approcher de Paris. Il s'en allait en peignant, dit Bellori, et s'entretenait le mieux qu'il le pouvait dans ces contrées. C'est à ce pénible passage que l'on attribue les paysages du château de Clisson, et puis le saint François et le saint Charles Borromée qu'il fit à Blois pour le chœur des Capucins, église que J. Mosnier devait décorer plus tard de l'un de ses meilleurs ouvrages, et enfin les Bacchanales, que le Poussin peignit pour ce château de Cheverny qui devait aussi par la suite donner un si bel exercice au pinceau de J. Mosnier.

Mosnier se trouvait certainement à Florence quand Poussin y arrêta tout court, par accident, sa première tentative d'arrivée à Rome : il le put encore voir là. Enfin, Mosnier travaillait depuis trois ans à Rome, quand, au printemps de 1624, Nicolas Poussin parvint seul et inconnu dans cette ville suprême qui lui devait révéler son génie. Ils n'y purent guères demeurer et travailler ensemble, pauvres enfants perdus, plus d'une année franche ; car c'est en 1625 que J. Mosnier quitta l'Italie. Mais encore avait-il pu rendre tous les bons offices d'une loyale frérie à ce compatriote ignorant des mœurs et des usages de l'Italie, et que laissait sans soutien et sans ressources le départ de ses deux seules connaissances, du cavalier Marin pour Naples, et du cardinal Barberini pour ses Légations. Mosnier et Poussin eurent d'ailleurs tout le temps d'échanger les plus graves et les plus fécondes pensées sur les principes éternels de l'art et sur ses vrais chefs-d'œuvre. Cette année de méditation commune, c'en était assez pour illuminer la vie de deux grands artistes.

« Au retour de Mosnier en France, le Gentillesque, peintre italien, le présenta à la reine mère, et lui parla si obligeamment en sa faveur qu'on crut qu'il le regardait comme son successeur (1). Mais la fortune ne seconda ni le mérite de

(1) Orazio Gentileschi était encore un peintre de l'école florentine, et que la faveur de Marie de Médicis pour ses compatriotes retenait à la cour de France. Il était né à Pise et avait appris son art de son frère utérin Aurelio Lomi. Le plaisant de son coloris et de son style lui valut bon accueil à Rome des papes et des princes romains. En 1621, les ambassadeurs de Gênes l'emmenèrent dans leur ville. Il travailla ensuite pour la Savoie et puis pour la France, où il resta deux ans. C'est dans l'intervalle de ces deux années que Mosnier revint d'Italie, et que Gentileschi, reconnaissant dans sa manière les leçons de son pays, le recommanda chaudement à la reine-mère, au moment où lui-même passait en Angleterre, où il mourut longtemps après, vers 1646, chargé de pensions et de travaux. Le musée du Louvre possède, d'Orazio Gentileschi, une belle Sainte-Famille. On

Mosnier ni les intentions du Gentillesque. L'abbé de Saint-Ambroise avait l'oreille de la reine; Mosnier ne songea pas à l'entretenir par quelques petits présents de ses ouvrages, ni par les assiduités que demandent les gens de cour. Ainsi, soit que ce prélat eût dessein de produire quelque autre sujet, soit qu'il manquât d'amitié pour Mosnier, il ruina toutes les espérances que ce jeune homme pouvait avoir de ce côté-là.»

Voici encore une de ces aventures qui ont eu une influence considérable sur la destinée de l'école française à une époque décisive. J'ai raconté ailleurs celle de Quintin Varin. Ce qu'on a appelé en France l'école de Fontainebleau n'avait pas poussé dans le génie national des racines bien profondes; en 1625, le moment était critique. De Freminet au Poussin, qu'y a-t-il? Rien que le Vouet; et cet agréable décorateur, malgré l'important groupe d'élèves qu'il forma dans son atelier, ne pourra jamais être pris sérieusement pour le père de notre grave école. Mosnier était un homme plus solide d'études que le Vouet, et moins avide de richesses, par conséquent moins capable de compromettre par la hâtivité des travaux le respect dû à son caractère de chef d'école. Il pouvait, en effaçant le Vouet, rendre à nos peintres nationaux le service que l'éloignement du Poussin l'empêchait de leur rendre, en leur expliquant la simplicité et la hauteur des préceptes que l'antiquité et la nature avaient révélés à ce grand génie errant dans les ruines de Rome ou sur les bords du Tibre, et les empêcher de prendre les tableaux de Lebrun pour les reflets les plus fidèles des œuvres mêmes du Poussin. Enfin, entre Vouet et Lebrun il y avait à Paris lacune à remplir parmi les grands peintres de cour : la fortune en repoussa Mosnier. Tout du moins est-il certain que la reine mère n'abandonna point son ancien protégé sans avoir largement éprouvé la science qu'il avait recueillie à Florence et à Rome.

trouve, d'ailleurs, au Louvre un échantillon de tous les maîtres sous l'influence desquels J. Mosnier perfectionna son talent.

Je trouve dans l'*Inventaire général des tableaux du Roi fait en 1709 et 1710 par le sieur Bailly, garde desdits tableaux, suivant les ordres qui lui en furent donnés*, une preuve bien nette de l'erreur ou de l'exagération des biographes de J. Mosnier sur le peu de séjour qu'il aurait fait à la cour et la défaveur qui l'y aurait privé de travaux. Voici en effet une assez longue nomenclature de peintures de notre Jean Mosnier consignées et détaillées aux feuillets 506 et suivants du précieux inventaire de Bailly. Toutes, en 1710, se voyaient au palais du Luxembourg, pour la décoration duquel elles avaient certainement été exécutées.

1° « Un tableau du vieux Monier représentant une femme assise, vêtue d'une draperie bleue, tenant d'une main un caducée et de l'autre un vase d'or rempli de couronnes ; figure de grande nature ayant de hauteur 8 pieds 8 pouces, sur 5 pieds 2 pouces de large, coupé à oreilles par le haut et par le bas. (C'est là, à n'en pas douter, le tableau du Louvre restitué par Soulié à son vrai maître.)

2° » Un tableau du vieux Monier représentant une femme assise sur un trophée, qui est vêtue de jaune avec une draperie bleue, tenant d'une main une corne d'abondance et de l'autre un caducée, et au-dessus deux enfants qui tiennent une couronne de laurier ; figures comme nature, ayant de hauteur 6 pieds sur 4 pieds 3 pouces de large, de forme ovale.

3° » Un tableau du vieux Monier représentant deux enfants assis, et au-dessus un feston de fleurs et fruits ; figures comme nature, ayant de hauteur 3 pieds sur 4 pieds 10 pouces de large, peint sur bois.

4° » Un tableau du vieux Monier représentant un enfant assis et un debout, tenant un feston de fleurs et fruits ; figures comme nature, ayant de hauteur 4 pieds 9 pouces sur 3 pieds 1½ de large, peint sur bois.

5° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant une femme assise, tenant d'une main un aviron, et de l'autre appuyée sur un globe ; figure comme nature, ayant de hau-

teur 3 pieds 9 pouces sur 4 pieds 10 pouces de large, peint sur bois de forme ovale.

6° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant une femme assise sur un nuage, vêtue d'une draperie rouge, tenant un sceptre avec un écriteau autour, et de l'autre une couronne de France; figure comme nature, ayant de hauteur 3 pieds 9 pouces sur 4 pieds 10 pouces de large, peint sur bois.

7° » Un tableau du vieux Monier, en plafond, représentant une femme habillée d'un manteau bleu semé d'étoiles, tenant dans sa main une branche d'olivier et des armes à ses pieds; figure comme nature, ayant de hauteur 3 pieds 9 pouces sur 4 pieds 10 pouces de large, peint sur bois de forme ovale.

8° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant une femme habillée de blanc, avec un manteau rouge, appuyée sur un autel antique où l'on voit du feu; figure comme nature, ayant de hauteur 3 pieds 9 pouces sur 4 pieds 10 pouces de large, peint sur bois.

9° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant une Renommée tenant des trompettes où sont attachés les armes et chiffre de Marie de Médicis; figure comme nature, ayant de hauteur 5 pieds sur 7 pieds 1½ de long, peint sur bois de forme ovale. Ce tableau se trouvait dans le cabinet des Muses.

10° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant Marie de Médicis assise sur un nuage, soutenue par un aigle, tenant un sceptre dans sa main, et une femme serrant un cordon qui lie un faisceau de flèches qu'on lui présente; figures de petite nature, ayant de hauteur 5 pieds 1½ sur 7 pieds de long, peint sur bois de forme octogone. Celui-ci se trouvait dans le cabinet Doré.

11° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant Marie de Médicis sur un nuage, entre deux figures ailées, dont l'une tient une ancienne couronne et une lance; figures de petite nature, ayant de hauteur 5 pieds sur 7 pieds de

long, à oreilles par les bouts. Celui-ci encore dans le cabinet Doré.

12° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant une femme assise sur un nuage, le casque en tête, ayant une main appuyée sur un globe, et de l'autre tenant une branche de laurier; figure de petite nature, ayant de hauteur 5 pieds sur 7 pieds de large, à oreilles par les deux bouts.

13° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant Hercule sur un nuage, tenant sa massue d'une main et trois pommes d'or de l'autre; figure de petite nature, ayant de hauteur 3 pieds 1/2 sur 4 pieds 2 pouces de large. »

Ce plaisant nom du *vieux Monier*, qui donne quasiment à notre peintre la gravité d'un maître antique, lui vient certainement de la distinction qu'a voulu marquer Bailly entre Jean Mosnier et Pierre son fils, peintre estimé du temps de Bailly, et dont nous parlerons plus loin. Que sont devenus tous ces plafonds, tous ces panneaux? Il n'en est point trace au Luxembourg, encore moins au Louvre. La singulière désignation sous laquelle son tableau était exposé en fait preuve : le nom de Mosnier ne figure sur aucun registre ni inventaire moderne, républicain, impérial ou royal.

Mais outre ses peintures décoratives du Luxembourg, le talent de Mosnier trouva alors à s'appliquer à une besogne bien inattendue. On se souvient qu'il était fils et petit-fils de peintre sur verre; ou plutôt lui-même se souvint d'avoir appris dans son enfance les secrets particuliers de cet art qui, dès lors, était le privilège de quelques familles seulement. Et E. H. Langlois, dans son *Essai sur la peinture sur verre*, raconte qu'à son retour d'Italie en France Jean Mosnier, de Blois, « exécuta de fort belles vitres pour les charniers de Saint-Paul, sur lesquelles il apposa son monogramme I. M. »

Levieil, dans le livre duquel (*l'Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*) Langlois a puisé sa note, est plus explicite : « La partie des vitraux du côté des charniers de l'église royale et paroissiale de Saint-Paul qui regarde l'Arsenal, et du côté

de ces charniers qui touche à la chapelle de la Communion, qui dans chaque vitrau est marquée I. M., est d'après les dessins et de la main de Jean Monnier. »

Il faut bien cependant admettre, devant les autorités coalisées de Félibien et de Bernier, la ruine opérée dans les éblouissantes espérances de Mosnier par le manque de bienveillance de l'intendant des bâtiments de la reine-mère. Il est trop certain que les ministres trouvent dans leur inertie ou leur feint oubli de merveilleux moyens de contrecarrer les plus généreuses dispositions des princes leurs maîtres. C'était pourtant un bien éclairé, bien curieux, bien zélé connaisseur d'arts et d'artistes que cet abbé de Saint-Ambroise, qui perdit insouciamment la vie du pauvre J. Mosnier. J'ai parlé de cet important personnage dans mon premier volume des *Peintres provinciaux*, à propos de *La Noblesse française à l'église*, dont Saint-Igny dédia les douze costumes à messire Claude Maugis, conseiller aulmosnier du Roy et de la Reine, mère du Roy, abbé de Saint-Ambroise, et j'ai rappelé, d'après M. Duchesne aîné, que ce fut sous le règne de Henri III, en 1576, que Claude Maugis, aumônier de la Reine Louise de Vaudemont, imagina le premier de former des recueils de gravures. « Il employa quarante années à former sa collection, et il lui fut d'autant plus facile de réunir une grande quantité d'estampes qu'il ne se trouvait pas de concurrents pour les lui disputer. Devenu d'ailleurs aumônier de la Reine Marie de Médicis, il eut de nouveaux moyens pour former des relations avec des Florentins qui le mirent à même de se procurer d'anciennes estampes italiennes. A la mort de l'abbé de Saint-Ambroise, les pièces les plus précieuses de son cabinet vinrent enrichir celui de Jean Delorme, le médecin gentilhomme père de la célèbre Marion. » L'abbé de Saint-Ambroise avait rassemblé, outre des estampes, des livres intéressant sa curiosité d'art; j'ai vu en effet un exemplaire de la traduction latine du livre d'Alber Durer sur la fortification des villes et des châteaux (édition de Paris,

1635), portant au bas du titre cette signature double : *Claude Maugis* ; — *ex libris Claudij Maugaij*.

Mais Claude Maugis ne fut pas seulement, comme je l'ai dit, le père des collectionneurs de notre nation, il exerça sur les années de jeunesse et le mûr développement de notre peinture française la plus active, la plus persistante, la plus utile influence ; c'était un chercheur de talents inconnus, et ceux qu'il avait reconnus et adoptés, il les soutenait fermement, ardemment. S'il m'était permis d'émettre une supposition gratuite, qu'aucun fait n'appuierait, si ce n'est le rapprochement des dates et la conduite ordinaire des choses humaines, je dirais que, dans ma conviction, la jeune gloire de J. Mosnier fut sacrifiée par l'abbé de Saint-Ambroise à celle de Philippe de Champaigne. Laissez-moi raconter quelques faits de cet intelligent amateur.

Il était, je crois, natif du Berry, et M. Pierquin de Gembloux, cité par moi à propos de J. Boucher, nomme Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, parmi les élèves les plus distingués de l'école de Bourges. C'est lui, à n'en pas douter, que désigne Simon racontant, dans son *Supplément à l'Histoire du Beauvaisis*, la bizarre et triste aventure de Quintin Varin : « Le grand tableau destiné à Saint-Jacques-la-Boucherie, où Varin représentait saint Charles Borromée en extase avec un saint Michel debout, ayant été vu par hasard et admiré par l'intendant de la reine Marie de Médicis, celui-ci s'informa du peintre, l'alla chercher dans son galeas, lui donna de quoi payer son loyer, et l'amena à la Reine, après lui avoir fait tracer un dessin sur l'idée qu'il lui en avait donnée, que l'on trouva si juste et tant d'imagination, qu'ils furent ravis d'avoir trouvé ce que l'on faisait chercher dans les pays étrangers depuis longtemps ; on l'arrêta pour travailler à la galerie du nouveau palais du Luxembourg. » C'est vers 1617 que Claude Maugis découvrait Quintin Varin dans un grenier de la rue de la Verrerie. Six ans après, pendant que Mosnier était encore à Rome, « Duchesne, qui con-



duisait les ouvrages de peinture qu'on faisait au Luxembourg pour la reine Marie de Médicis, employa le Poussin, raconte Félibien, à quelques petits ouvrages dans certains lambris des appartements. Champagne eut aussi occasion de travailler dans le même palais; et comme Duchesne n'était pas un peintre fort abondant en pensées, ni habile à les exécuter, et qu'il avait besoin du secours de quelques personnes savantes et pratiques, il se servit de Champagne pour faire plusieurs tableaux dans les chambres de la Reine. Le sieur Maugis, abbé de Saint-Ambroise, et intendant de ses bâtiments, fut bien aise lorsqu'il vit la manière de peindre de Champagne. Elle lui parut agréable, et les ornements qu'il faisait plus convenables dans les endroits où il les plaçait que tous ceux qu'on avait faits auparavant. Mais cette approbation ne plut pas à Duchesne, et Champagne, qui eut peur qu'il ne conçût quelque jalousie contre lui, aima mieux se retirer... Etant sorti de Paris en 1627, à peine fut-il à Bruxelles que l'abbé de Saint-Ambroise lui fit savoir la mort de Duchesne, premier peintre de la reine-mère, et le pressa si fort de retourner promptement en France pour entrer dans sa place, et avoir l'entière conduite des peintres de Sa Majesté, qu'il fut de retour à Paris le 10 janvier 1628. » Il n'y avait point plusieurs places de premier peintre de la reine-mère; l'abbé de Saint-Ambroise avait pour le Champaigne, qui nous a transmis son portrait, une vieille préférence antérieure au retour de Mosnier; son intrigue vigilante sut faire préférer par Marie de Médicis son propre favori à celui de la reine elle-même. Jean Mosnier avait de la fierté : il ne voulut pas avoir à travailler sous les ordres d'un rival; il sortit de Paris. Ainsi, deux fois en dix ans la fortune de notre éco'e voulut que la place et l'œuvre de deux humbles peintres français d'une haute valeur leur fussent dérobées par deux Flamands illustres : celle de Varin par Rubens, celle de Mosnier par Champaigne. « Mais ce qu'il y eut encore de pire, comme dit J. Bernier, est que Mosnier voulut faire un

petit voyage en son pays natal pour se divertir, carce voyage acheva de gâter toutes ses affaires.

» Léonor d'Etampes, qui était alors évêque de Chartres, et qui fut depuis archevêque de Reims, était un prélat fort magnifique. Il aimait les beaux-arts, et particulièrement la peinture, et entretenait en son palais épiscopal une bibliothèque où il ne manquait que quelques ornements. On lui avait parlé du talent de Mosnier, qui, de son côté, connaissait sa générosité ; de sorte qu'après quelques propositions que ce prélat lui fit faire, il se disposa à travailler dans ce palais, et à lui donner la satisfaction qu'il espérait. » — En effet, au rapport de Félibien, qui a vu tous les tableaux de Mosnier à Chartres, étant lui-même de ce pays-là, — « il représenta dans la voûte de la bibliothèque les quatre conciles œcuméniques (que Gault de Saint-Germain, dans ses *Trois siècles de la peinture en France*, estime les principaux ouvrages de la composition de J. Mosnier ; (dans l'antichambre du principal appartement, l'histoire de Théagène et de Cariclée ; dans la chapelle, la vie de la Vierge ; et plusieurs autres compositions dans les appartements du palais. Il peignit aussi dans la paroisse de Saint-Martin le tableau du grand autel. »

C'est apparemment sur la vue de ses « *Quatre premiers Conciles*, anciennement exposés dans le palais épiscopal de Chartres, » que Gault de Saint-Germain juge que « Jean Mosnier eut un coloris assez vigoureux, un style réfléchi, qui aurait consolidé sa réputation avec plus de sagesse dans la composition, et un dessin moins maniéré. »

« Cependant ses parents, reprenons Bernier, l'ayant pressé de s'établir à Blois par un mariage, il ne put résister à leurs persuasions, et se laissant entraîner au torrent de sa famille et de ses amis, sans penser à ce qu'il se devait, il laissa perdre sa fortune. » Oui, c'est un sentiment naturel, quand on sent sa vie manquée par quelque cruelle méprise du sort, de se jeter sans retour dans les embarras ou les abîmes extrê-

mes, avec la joie amère du désespoir. — On se comprend mort, mais l'on marche et l'on travaille, et vos amis eux-mêmes vous croient toujours vivant, plus vivant peut-être.

» Un des premiers et des plus beaux tableaux qu'il fit en son pays, après s'y être établi, fut le Christ déposé de la croix, que l'on voit aux Capucins, où toutes les parties de la peinture, le dessin, la disposition, le coloris, l'harmonie et la dégradation des couleurs sont en un beau jour; et où l'on observe particulièrement une expression admirable et tout à fait convenable au sujet. Il peignit un peu après en une des chambres de Bourgueil l'histoire d'Apollon et de Daphné d'une manière fort galante. » Cette galante peinture était d'un singulier choix pour l'abbaye de Bourgueil; il est vrai que c'était encore son protecteur Léonor d'Etampes, à qui était cette abbaye, qui lui avait sans doute désigné le sujet. Félibien dit même que Mosnier exécuta *plusieurs* ouvrages pour cette abbaye de Bourgueil. Quoiqu'il parût fixé à Blois, il portait sa palette dans tous les châteaux et dans toutes les églises de la Touraine et des provinces voisines.

Il travailla à Chinon, à Saumur, à Tours, à Nogent-le-Rotrou; il fit de beaux plafonds et d'autres ouvrages dans le château de Valançay et dans celui de Cheverny, à trois lieues de Blois, dans la Sologne.

M. Anatole de Montaigon, plus libre et plus heureux que moi, a vu Cheverny et les peintures de Mosnier; il a bien voulu m'en rapporter une description patiente et complète, qui ne sera pas seulement une richesse pour mon livre, mais pourra aussi donner à mes lecteurs une vraie et grande idée de ce qu'était au dix-septième siècle la magnificence décorative de quelques-uns de nos châteaux de France. Quelques jours de mon enfance se sont passés dans un vieux château de Basse-Normandie, celui de Saint-Denis auprès de Briouze, aujourd'hui détruit, où je me souviens d'avoir vu des salles et des chambres non moins somptueuses, non moins chargées de peintures sur toutes leurs poutres, sur tous leurs

lambris, que les châteaux du Blesois décorés par Mosnier. La petite chapelle un peu écartée du château du côté du parc, et qui, dans les derniers temps du château, servait de réservoir aux pommes à cidre, avait tous ses murs couverts de certaines fresques jaunâtres représentant des danses macabres dont rien n'effacera jamais l'impression de ma mémoire.

---

« Voici, mon cher ami, les notes que j'ai prises pour vous à Cheverny sur les peintures de votre Mosnier.

« Mais, avant d'en venir à elles, permettez-moi de vous parler un peu du château même, et de m'arrêter un instant à l'extérieur avant de pénétrer dans les salles, qui conservent encore les œuvres de son pinceau. Du reste, au lieu de ma prose, je puis vous donner un long et curieux passage de l'ouvrage encore inédit de Félibien sur les châteaux et maisons royales de France. Le possesseur actuel de Cheverny, M. de Vibray, a bien voulu me communiquer le précieux manuscrit qu'il en possède ; il m'a même permis d'y prendre ce qui concerne son château, et je suis heureux de pouvoir vous en faire jouir. Bien que ce livre de Félibien ne soit pas meilleur que ses autres œuvres, il serait cependant fort utile qu'il fût publié ; comme elles, il offre des renseignements à l'absence desquels on ne pourrait suppléer, car il a recueilli la tradition, il a vu ce qui était de son temps et ce qui souvent n'existe plus. Mais voici le passage qui nous intéresse ; après avoir dit que Raoul Hurault avait fait bâtir l'ancien château, qui fut érigé en vicomté du temps de son fils Philippe, le successeur du cardinal de Birague dans l'office de chancelier, Félibien continue :

« Depuis sa mort (celle de Philippe), Henry Hurault, son  
» fils, héritier de ses principales terres et de ses gouverne-  
» mens, fist démolir une partie des anciens bastimens du  
» chasteau de Chiverny, n'en ayant réservé que ce qu'on  
» voit dans la cour à main gauche en entrant, et les deux  
» tours qui sont aux costez de la porte.

» Ce fut environ l'an 1634 qu'il commença à faire bastir le  
» grand corps de logis qui fait face sur la cour et sur le par-  
» terre ; un nommé Boyer de Blois en fut l'architecte. Ce  
» nouveau bastiment a 36 toises de long ou environ. Dans  
» toute ceste estendue et au-dessous du rez-de-chaussée sont  
» les offices voutées de belle pierre blanche ; leur exauce-  
» ment et leur distribution est très-commode, tirans leurs  
» jours du côté de la cour et du parterre. Les murs sont de  
» pierres dures jusqu'au dessus du rez-de-chaussée, et le  
» reste de pierres de Bouré, taillées en bossage par les joints.

» La longueur de tout l'édifice est séparée en cinq pavil-  
» lons, un dans le milieu et deux de chaque côté. Celui du  
» milieu et ceux des deux extrémités sont plus eslevez d'un  
» estage que les autres, qui n'en ont que deux. La couver-  
» ture des pavillons des deux bouts est faite en impériale  
» avec de petits dômes au-dessus. Dans l'estendue de la face,  
» il y a entre les fenestres du premier estage des niches  
» ovales enrichies d'ornemens dans lesquelles sont des bus-  
» tes antiques, et sur le hault de l'entablement du pavillon  
» du milieu, il y a aussi une niche remplie d'un buste, et  
» au-dessus trois figures assises qui servent d'amortisse-  
» ment. Les frontons des fenêtres sont aussi fort ornés.

» Les appartemens du rez-de-chaussée et du premier étage  
» sont régulièrement et commodément distribuez par sales,  
» chambres, cabinets et garderobbes ; les cheminées et les  
» dessus des portes sont remplis de tableaux, la plupart de  
» la main de Jean Monier, de Blois, qui a aussi peint dans  
» les panneaux du lambris d'une sale l'histoire d'Astrée ; dans  
» ceux d'une des principales chambres, l'histoire de Dom  
» Quichotte, et, dans d'autres lieux, différents sujets, le tout  
» d'une manière fort agréable.

» Le château est accompagné d'un grand parterre qui est  
» en face du nouveau bastiment. Dix-sept figures de pierre de  
» Lié ornent et enrichissent beaucoup le milieu et les coins  
» des allées et des compartiments ; elles sont posées sur des

» piédestaux et ont de hauteur cinq à six pieds, toutes fort  
» belles et de la main de Gilles Guérin, de Paris.

» A main gauche est un bois partagé par plusieurs allées,  
» avec des fontaines et un grand rond d'eau, au bout duquel  
» est un long canal.

» A un des coins du bois et assez proche du chateau, il y  
» a un ancien cabinet ou espèce de loge ouverte des deux  
» costés, et le reste seulement fermé d'ais, mais dont le dedans  
» est considérable par des peintures du fameux Nicolas Pous-  
» sin, qui estoit fort jeune lorsqu'il les fist. Quoiqu'elles  
» soient assez gastées, on ne laisse pas d'y connoistre l'esprit  
» de cet excellent peintre. »

» La suite portant sur les filles du comte de Cheverny, vous  
me permettrez d'en rester là et d'ajouter quelques notes  
complémentaires.

» Les tours, dont parle Félibien, n'existent plus, et un bâti-  
ment insignifiant, dans la basse-cour, est tout ce qui reste du  
vieux château ; quant au nouveau, Félibien a oublié les fos-  
sés qui l'entouraient et qui se voient encore de trois côtés ;  
celui de forme très-irrégulière qui séparait le parterre du  
château, a été récemment comblé par M. de Vibray ; il a éga-  
lement fait disparaître d'énormes communs bâtis au dix-hui-  
tième siècle, qui venaient s'appuyer sur le château et lui nui-  
saient singulièrement. Maintenant il s'élève dans toute sa  
grâce première, à laquelle contribuent singulièrement ces  
niches ovales et capricieusement ornées, maintenant veuves  
des bustes qui les complétaient et dont vous aurez une idée  
exacte en vous reportant à certains frontispices de la fin du  
seizième siècle. Vous savez que la *Loggia* du Poussin, cette  
œuvre de sa jeunesse, exécutée sans doute entre 1616 et 1620,  
et qui nous serait si précieuse, est détruite. Félibien en parlait  
avec moins de détails dans ses *Entretiens*, mais en nous ap-  
prenant que Poussin y avait représenté une bacchanale ;  
Piganiol ne fait que copier Félibien, et par là ne nous dit pas

si elle existait encore de son temps (1). Quant aux dix-sept statues de Gilles Guérin, le fécond sculpteur parisien, qui avait rempli de ses œuvres les églises de sa ville natale, et dont Versailles a seul conservé quelque chose, elles ont également disparu.

» Entrez maintenant avec moi par l'étroite porte du pavillon central, car ici toutes les portes sont petites ; c'est, dans cette construction toute moderne, la dernière chose qui demeure des châteaux antérieurs. Pour l'escalier, il est à montées droites et porte une signature qu'il est bon de relever. Vous avez vu que Félibien disait la construction commencée en 1634 et l'attribuait à un nommé *Boyer, de Blois*. L'escalier, au moins, n'est pas de lui, puisqu'on lit dans un cartouche les lettres F. L., inexplicables jusqu'à présent, et après elles, la date

(1) « À un des coins du bois, et assez proche du château (de Chiverny), il y a un ancien cabinet ou espèce de loge ouverte de deux côtés, et le reste seulement fermé avec des planches, mais dont le dedans est considérable par des peintures du fameux Nicolas Poussin, qui était fort jeune lorsqu'il les fit. Quoiqu'elles soient fort gâtées, on ne laisse pas d'y connaître l'esprit de cet excellent peintre. » (Piganiol de la Force, *Nouvelle description de la France*, t. x. p. 321.)

Le Blésois est un des premiers lieux où le Poussin ait fait des travaux dont le souvenir n'ait point péri. Bernier, dans son *Histoire de Blois* (p. 67), parle du saint François et du saint Charles Borromée qu'il avait peints sur les fenêtres du chœur des Capucins : « Et quoique le saint François et le saint Charles Borromée, peints sur les fenestres du chœur, par le Poussin, ne soient pas de sa grande manière, je croy qu'il n'est pas hors de propos de les faire remarquer, tant ce nom leur fait d'honneur. » Ceci du reste se doit seulement entendre des cartons, car il n'est pas à croire que Poussin ait jamais peint sur verre ; ce serait en tous cas la seule mention qui en serait faite, et serait-ce donc Monnier qui les aurait exécutés ? — Récemment, M. Raoul-Rochette (*Discours sur N. Poussin*, 1843, in-8°, p. 9) a parlé d'une Assomption de la Vierge conservée chez un amateur de Blois, M. Trouilleux, et venant de Saint-Nicolas. Poussin, selon la tradition, l'aurait envoyée de Rome aux Capucins en souvenir de leur bon accueil.

1634, qui, par suite, n'est pas celle du commencement, mais de la fin des travaux.

» Nous sommes arrivés aux peintures de Monnier : elles se trouvent au premier étage, dans la salle des gardes et dans la chambre du roi, qui la suit.

» La salle des gardes est une très-grande pièce en longueur, qui occupe toute l'aile comprise entre le pavillon central et celui qui est à droite sur la cour et à gauche sur le jardin. Le plafond, la haute cheminée de bois sculpté, les lambris inférieurs ornés de peintures, les volets chargés d'arabesques, sont demeurés sans mutilations, mais les murs ont perdu les tapisseries à personnages qui couvraient autrefois leur nudité, et M. de Vibray les a fait peindre en vert sombre, en y disposant quelques trophées d'armes. Le plafond est un chef-d'œuvre de goût; les quatre maitresses poutres et les solives en sont complètement décorées d'ornements délicats, très-analogues à ceux qu'on a récemment retrouvés sur les arcs des chapelles de Saint-Eustache, à ceux surtout, bien que très-antérieurs, qui sont recouverts, à Écouen, d'une chaux stupide. L'une de ces poutres a fléchi autrefois, et l'on a, pour la soutenir, dressé deux montants de bois avec des figures sculptées et dorées, dont le dessin et l'exécution montrent un sculpteur en bois peu habile dans la figure, comme il est naturel sous Louis XIV. Du reste, ces supports, placés, par bonheur, à la première poutre, sont d'un bon effet comme ensemble; ils donnent quelque variété à la pièce, qu'ils ne coupent cependant pas. Après eux, l'on trouve, à droite et à gauche, trois hautes fenêtres donnant sur le jardin et la cour, et au fond, la grande cheminée, flanquée de deux portes, dont l'une, celle de gauche, est l'entrée de la chambre du roi.

» J'ai dit que les lambris qui font le tour de la pièce avaient des peintures; ce ne sont cependant pas des sujets, mais de gracieuses figurines en camaïeu gris, sur un fond brun, alternant avec des fleurs peintes de leurs couleurs, mais fort con-



venues, comme il est ordinaire à des fleurs accompagnées de devises. Les figures sont sur des panneaux plus étroits (à peu près six pouces sur un pied et demi de haut), les fleurs sur des panneaux plus larges (à peu près deux pieds à deux pieds et demi, sur un pied et demi de haut). Voici l'énumération de ces figures et de ces devises, dont la seule indication suffit.

COTÉ DE L'ESCALIER.

La porte d'entrée, qui fait face à la porte placée à la droite de la cheminée, offre une plus grande figure, celle de l'Étude.

Sur le lambris inférieur, Terpsychore; — des tulipes : *Nil nisi flore placet* (1); — Clio avec une lyre;—des œillets : *Peri non marte, sed arte*; — une figure avec une mandoline et une couronne de laurier; — un glaïeul : *Mei me perdidit ardor*; — Uranie avec un globe. (La fausse porte, qui se trouve ici en face de la chambre du roi, est figurée seulement au-dessus du lambris, qu'elle n'interrompt pas; je n'ai pas noté qu'elle eût de figure.)

COTÉ DU JARDIN.

Sur le mur, — femme avec un caducée; — des soucis : *Quæ non mortalia cogis*. Vous avez reconnu le vers de Virgile.

Dans la première fenêtre, un iris : *Callidissima nascor in undis*.

Sur le mur, — la Peinture; — une rose : *Late diffundit odores*; — la Sculpture.

Dans la deuxième fenêtre, un soleil : *Arma gero comitis*. C'est la pièce caractéristique des armes du propriétaire (2), et nous la retrouverons dans la chambre du roi; elle est ici à la fenêtre du milieu et comme à la place d'honneur.

(1) Toutes ces devises sont écrites sur des banderoles en capitales de même hauteur.

(2) Les armes des Hurault de Cheverny sont d'azur à la croix d'argent cantonnée de quatre ombres de soleils de gueules. (On appelle ombre de soleil tout soleil qui n'est pas d'or.) On verra que dans la chambre du roi Monier n'a pas respecté les couleurs.

Sur le mur, — la Musique ; — une campanule bleue : *Parva licet cœlorum gesto colores* ; — la Poésie ou l'Histoire écrivant.

Dans la troisième fenêtre, une fleur jaune de la forme des gueules de loup (giroflée ?) : *Advena charus hospitio*.

Sur le mur, deux fleurs assez semblables à l'ancolie, mais rouges ; au milieu d'elles, une clochette rosé : *Nil metuas armata cucullis* ; — l'Arithmétique ; — des crocus, ces charmantes fleurs des prés qu'on appelle vulgairement des veilleuses : *Calceatus lætior exit*.

#### COTÉ DE LA CHAMBRE DU ROI.

Sur le mur, la Géométrie ou l'Architecture, avec un compas et un plan ; c'est ici que se trouve la porte de communication. Entre celle-ci et la cheminée, le lambris offre une figure tenant d'une main un miroir ou un globe et élevant en l'air son autre main.

Quant à la cheminée de bois sculpté et doré, qui va jusqu'au plafond et est surmontée de l'H des Hurault, elle est demeurée intacte. Les sculptures, c'est-à-dire les quatre termes inférieurs qui la supportent, les marmots qui tiennent le cadre, et le Mercure et la Vénus de ronde-bosse qui le flanquent, sont d'une exécution grossière. Les peintures sont tirées de l'histoire d'Adonis, et chacun des côtés offre deux sujets superposés : à gauche, — l'Amour mettant un bandeau à Adonis, — Vénus et Adonis assis à côté l'un de l'autre ; à droite, — Vénus parlant à l'Amour sur des nuages, — Adonis, assis, écrivant avec une flèche ; dans le grand cadre du devant, Vénus, éperdue, descend de son char et va se jeter sur le cadavre de son amant. Ces peintures ne sont ni bonnes ni mauvaises, et ne nous donneraient pas grande idée de Monnier si elles étaient la seule chose qui fût demeurée de lui.

Au delà de la cheminée, le lambris inférieur nous offre — une clochette bleue : *Et signum campana dabit* ; — Saturne avec sa faux et dévorant son fils (une porte fait ici pendant à celle de l'entrée).

COTÉ DE LA COUR.

Sur le mur, une queue de renard : *Formam post funera servo*;—Jupiter;—quelques pensées : *Quæ non se jactat in aula*.

Dans la première fenêtre, des lys jaunes et blancs : *Amas lika, Gallus eris*. Il y a ici une allusion qui nous échappe; peut-être les Hurault étaient-ils d'origine étrangère.

Sur le mur, — Mercure; — une hyacinthe : *Cæsus Adonis apro*; — Cupidon.

Dans la deuxième fenêtre, des pavots : *Alcida vinco labores*.

Sur le mur, — Mars; — une immortelle : *Parit illa coronas*; — Vénus tenant la pomme et accompagnée d'un amour.

Dans la troisième fenêtre, une fleur rose : *Vocat in certamina Martis*.

Sur le mur, — une fleur que je ne reconnais pas : *Sensum flectit utrumque*; — Apollon (?) avec un sceptre, une couronne à pointes et cet incroyable costume qu'on donnait alors aux dieux et aux héros de l'antiquité.

« Nous voici revenus à la porte d'entrée. Il eût été facile et beaucoup plus court de dire seulement que les lambris étaient ornés de figures et de fleurs, avec des devises; mais, outre l'exactitude, j'ai pensé que ce détail, qui n'ajoute rien à l'appréciation artistique, n'était pas sans curiosité; c'est, en effet, un exemple bien conservé et peu connu de ces emblèmes et de ces devises appliqués à la décoration des appartements, dont il est si souvent parlé dans les lettres et les descriptions du temps.

» La chambre du roi, ainsi nommée parce que Henri IV a, dit-on, couché dans le lit à colonnes qui s'y voit encore et qui y aurait été apporté d'un autre château, est, comme je vous l'ai dit, au bout de la salle des gardes et se trouve dans le pavillon de droite. Elle est éclairée seulement par deux fenêtres, l'une en face de la cheminée et sur le jardin, l'autre sur la gauche et prenant en enfilade les fenêtres de la

salle des gardes ; elle est plus petite que celle-ci, mais, comme art, beaucoup plus importante, et de plus, tout à fait intacte, car ses grandes tapisseries à personnages sont restées à leur place et couvrent encore ses murs. Les sujets et l'exécution des peintures ont ici une bien autre valeur. Le plafond, la cheminée et les dessus des deux portes offrent l'histoire de Persée, les lambris inférieurs celle de Chariclée et de Théagène. Et ne croyez pas que notre Monnier les ait réunies au hasard : ce sont les deux parties d'une même histoire ; Chariclée, en effet, est fille de rois d'Ethiopie qui descendaient de Persée et d'Andromède.

» La tradition du pays et du château même se trompe évidemment, quand elle répète que ces peintures de Monnier sont tirées de l'Astrée ; l'œuvre de d'Urfé n'a rien de semblable ; cette confusion, du reste, me paraît se trouver déjà dans Félibien. Lorsque celui-ci indique l'histoire d'Astrée que Monier avait représentée sur les panneaux du lambris d'une salle, parle-t-il ou non comme la tradition ? Désignait-il les peintures d'une autre pièce qui seraient maintenant perdues, ou celles qui se trouvent encore dans cette chambre du roi ? Bien que l'Astrée fût certainement connue de Félibien comme de ses contemporains, je suis presque convaincu que la confusion existait déjà de son temps. L'Astrée ne se tient pas à Céladon, elle est remplie d'innombrables histoires épisodiques, qu'un honnête homme peut sans honte avoir oubliées ; Monier, d'ailleurs, comme celui qui l'avait fait travailler, était mort depuis longtemps, lorsque Félibien a vu Cheverny, et la tradition pouvait déjà avoir été altérée : on lui aura dit que ces peintures étaient tirées de l'Astrée ; comme cela était possible, il l'a cru et l'a écrit sans l'avoir vérifié. En fût-il autrement, elles devraient toujours être conservées à Monnier. Il est le peintre de Cheverny, et, par suite, les peintures de la pièce la plus importante, qui sont de son temps, ne peuvent pas être d'une autre main que la sienne.

» Le plafond n'est plus seulement la charpente peinte comme celui de la salle des gardes; une seule poutre le divise en deux parties dans sa largeur. Chacune d'elles offre trois grands sujets, celui du milieu, circulaire, les deux autres carré-longs, avec les angles brisés, tous encadrés de riches moulures sculptées et dorées et accompagnées de petits sujets et d'ornements. Les quatre coins de chacune offrent, sur un fond rouge, ce soleil qui, dans la pièce précédente, *portait les armes du comte*, et les deux sujets ronds sont entourés de compartiments occupés par des sirènes. Six petits sujets en large, — le coffre de la cheminée monte jusqu'au plafond et prend la place de deux, — complètent cette décoration : ce sont des enfants sacrificateurs ou chasseurs et de petits génies bachiques. Vous voyez que ce plafond est plus riche que le premier; mais, les grands sujets mis à part, je le trouve inférieur; il a plus de faste que de goût, et l'ensemble a de la lourdeur.

» Du côté de la cheminée, le premier sujet à gauche est Danaé, portant sur ses bras Persée, son fils et celui de Jupiter et demandant à Acrisius l'hospitalité. Le roi, sur son trône, n'a rien de saillant; la Danaé est heureuse, cependant un peu courte, comme toutes les figures de ce plafond et dans le sens des femmes affêtées de Pierre de Cortone; son expression est seulement plus naturelle et plus naïve. Le second sujet est Persée dérobant l'œil unique des trois sœurs, que Monnier a réduites à deux. Cette composition est des meilleures : les figures des femmes sont incertaines et ignorantes dans leur impuissance inquiète; l'intention est bien sentie et n'est pas mal rendue. Dans le troisième cadre, Persée coupe la tête de Méduse.

» Du côté de la fenêtre, le premier sujet à droite est Persée dans les airs et montrant la terrible tête à Acrisius, pour le punir de la violence qu'il avait tentée contre sa mère. Lors de mon passage à Cheverny, le panneau s'était fendu en trois morceaux qui étaient tombés à terre et qu'il était facile de

replacer. Le hasard m'a ainsi montré le travail du pinceau comme je ne l'aurais pas vu d'en bas. La couleur est franche, facile et posée du premier coup; elle n'a pas foncé, elle est seulement devenue mate, et, si je puis dire, glauque, non pas de ton, mais d'effet, et n'a rien de l'éclat un peu sec de la grande figure du Louvre. Le cadre suivant montre la délivrance d'Andromède. Quand on n'est pas exactement au-dessous, la figure nue de la femme est d'une disgrâce singulière; elle est tout autre vue du point pour lequel le peintre l'a faite; il avait, dans son voyage, étudié les *machinistes* italiens. Le dernier sujet du plafond est Persée emmenant Andromède; mais ce n'est pas le dernier consacré à son histoire, car on le retrouve sur le grand tableau de la cheminée, dans lequel, conduit par Minerve, il pétrifie ses rivaux. C'est la composition la plus chargée de personnages, mais la régularité de l'architecture du temple où la scène se passe lui donne de la froideur. En revanche, on voit au-dessous le morceau le plus exquis de tout cet ensemble : ce sont de petits enfants, sur fond d'or, qui jouent avec la tête de Méduse, et sont très-supérieurs à ceux des plafonds. Monnier a-t-il imité ces motifs d'enfants des bas-reliefs qu'il avait vus en Italie? ou bien les a-t-il choisis pour lutter avec ceux que la *loggia* voisine offrait peut-être à son émulation? Ceux-ci sont, en tous cas, d'un rare bonheur. Le dessus de la porte d'entrée contient encore un sujet de Méduse, Neptune remontant sur son char et laissant, sur les marches du temple qu'il vient de profaner, Méduse, assise à terre et terrifiée, car la colère de la déesse vient de changer ses cheveux en serpents. Le dessus de la porte opposée à celle-ci, qui devait offrir un autre sujet de l'histoire de Persée ou de Méduse, contient maintenant un méchant paysage qui a été mis là dans le dix-huitième siècle. Le tableau s'était-il perdu? cela serait étrange, puisque dans cette pièce rien n'a souffert. Était-ce un sujet qu'on a cru devoir ôter, peut-être le sacrilège de Neptune? Si cette supposition est vraie, on nous a précisé-

ment privés du tableau dans lequel on aurait le mieux pu apprécier quelle force avait Monnier, en le voyant aux prises avec une scène de cette violence et de cette difficulté du choix de laquelle il eût déjà fallu le louer.

» Je passe à la seconde partie de l'histoire. Le roman d'Héliodore a, du reste, été souvent choisi par les artistes de la première moitié du dix-septième siècle. Il existe sur ce sujet des gravures d'après Daniel Rabel, et Ambroise Du Bois l'a peint à Fontainebleau, au plafond et sur les lambris de la chambre à coucher de Marie de Médicis, qui est maintenant appelée le salon de Louis XIII, en quinze tableaux qui y sont encore conservés. Monnier lui en a consacré trente, qui se trouvent, il est vrai, sur le lambris inférieur. Comme il s'agit ici d'interpréter ses peintures et non d'analyser le roman, permettez-moi d'être aussi court que possible ; je ne le serai pas encore autant que je le voudrais. Si, comme il est probable, les détails sont tombés de votre mémoire, reprenez, pour me suivre, le livre d'Héliodore, en ayant surtout bien de garde de prendre une autre traduction que celle d'Amyot, et vous ne regretterez pas d'avoir relu cette impossible histoire. Pour aller plus vite, je ne dirai guère que les noms en indiquant la place des sujets, qui seront distingués par des numéros.

» L'histoire commence sur les quatre panneaux de la porte d'entrée, qui sont superposés deux à deux.

1. Persina, la reine noire, est couchée sur son lit, au pied duquel elle regarde un tableau de la blanche Andromède attachée nue sur le rocher.

2. Trois négresses, dont l'une tient dans ses bras la fille de la reine, née blanche parce que sa mère a, dans sa grossesse, toujours eu devant les yeux la blancheur de l'amante de Persée.

3. Sisymétrès, officier du palais du roi d'Éthiopie, offre à Chariclès, prêtre grec, les bijoux qu'il a trouvés avec l'enfant et qui plus tard serviront à la faire reconnaître.

4. Sisymétrès remet à Chariclès la petite fille, qui a sept ans et que celui-ci appellera Chariclée.

La suite de l'histoire est sur le lambris inférieur, où les sujets sont en largeur ; je noterai qu'aux coins des panneaux se trouvent deux C entrelacés, chiffre du propriétaire.

5. Les Enianiens font à Delphes un sacrifice sur le tombeau de Néoptolème ; Théagène, pour allumer le feu de l'autel, prend un flambeau des mains de Chariclée, assise et vêtue presque en Diane, en sa qualité de *dévote de la déesse*.

6. Chariclès présente à Chariclée, assise et malade d'amour pour Théagène, Calasiris qu'il a appelé pour la guérir.

7. (Dans la fenêtre de l'encoignure,) Théagène et des soldats, avec des flambeaux, enlèvent Chariclée, ainsi qu'il était convenu entre elle et Calasiris, auquel un oracle avait ordonné d'emmener les deux amants en Égypte.

8. Chariclée, Théagène et Calasiris, sur le bord de la mer, attendent la chaloupe des Phéniciens, qui les doivent emmener.

#### COTÉ DU JARDIN.

9. Calasiris, Théagène et Chariclée, débarqués en Phénicie, demandent l'hospitalité au vieux pêcheur Tyrrhénus.

10. Les corsaires, qui les ont pris lorsqu'ils allaient en Égypte, se sont, en débarquant, querellés et entretués à propos de Chariclée ; Théagène achève ceux qui restent, et Chariclée, qui a revêtu ses habits de prêtresse de Diane, les perce de ses flèches du haut du vaisseau.

11. (Dans la fenêtre,) Théagène, blessé dans le combat, est étendu à terre ; Chariclée, assise près de lui, tient l'épée de son amant ; derrière des rochers on voit arriver une troupe de brigands égyptiens.

12. Une autre troupe de brigands a mis en fuite les premiers, et ces nouveaux interrogent Chariclée, agenouillée près de Théagène, revenu à lui et dont elle tient encore l'épée.



13. Deux guerriers parlent du bord à un batelier qui vient à la rive. Cette scène fait évidemment partie du moment où les îles des brigands sont attaquées, et se peut appliquer à plusieurs personnages; comme je n'ai plus sous les yeux la peinture, je courrais risque de me tromper en choisissant entre des situations identiques.

COTÉ OPPOSÉ A CELUI DE LA SALLE DES GARDES.

14. Thyamis, chef des brigands, veut, avant de combattre, tuer Chariclée, pour obéir à un songe; mais, à l'entrée du souterrain où il l'a cachée, il rencontre Thisbé, une autre captive grecque dont il serait fort long d'expliquer l'histoire, et la tue au lieu de Chariclée.

15. Thermutis, écuyer de Thyamis, est revenu chercher cette Thisbé, qu'il avait cachée dans la caverne, et, ne trouvant plus que son cadavre, il se livre au désespoir; Gnémon, personnage épisodique, l'éclaire avec une torche.

La porte qui fait face à celle de l'entrée, offre aussi quatre sujets disposés comme sur la première. Ils n'y sont pas disposés dans l'ordre des événements; j'ai dû le rétablir dans ma description.

16. Théagènes retrouve Chariclée au fond de la caverne.

17. Calasiris retrouve Chariclée chez Nausiclès; celui-ci et Gnémon assistent à la reconnaissance.

18. Calasiris offre, au temple de Mercure, un sacrifice pour avoir retrouvé Chariclée, qui est à genoux sur les marches de l'autel et porte encore ses habits de prêtresse de Diane; il donne à Nausiclès un des anneaux de la cassette royale, qu'il fait semblant d'avoir retiré des flammes.

19. Calasiris et Chariclée, déguisés en mendiants, partent à la recherche de Théagènes.

20. Une vieille Égyptienne, qui les doit conduire vers Théagènes et dont le fils a été tué dans un combat, force, par ses incantations nocturnes, la mort à lui répondre; Calasiris s'évanouit au fond, dans les bras de Chariclée.

21. Calasiris reconnaît ses enfants dans les deux frères qui allaient combattre pour se disputer la grande prêtrise de Memphis; il est aux genoux de l'un d'eux, de Thyamis, dont l'épée tombe d'étonnement; on voit plus loin, et aussi en proie à l'étonnement, Pétosiris, l'autre frère, qui s'enfuyait.

COTÉ DE LA CHEMINÉE.

22. Théagènes est amené devant Arsacé, la reine de Memphis, qui en est devenue amoureuse, et le reçoit assise sur son trône et dans toute sa pompe royale.

23. Théagènes, qui s'est refusé à cet amour, est attaché nu à la colonne d'un souterrain; la vieille Cybélé, l'entremetteuse de la reine, est assise sur les marches de l'escalier et lui parle.

Les quatre sujets suivants sont peints sur les flancs de la cheminée et dans une plus grande dimension; ils sont, en hauteur.

24. A gauche, Arsacé et sa suite, sur les remparts de Memphis, regardent aux pieds des murailles Chariclée, sur le bûcher, auquel elle est condamnée pour avoir empoisonné Cybélé; mais la vertu d'une pierre précieuse, qu'elle se trouve avoir sur elle, la sauve du feu.

25. A droite, Théagènes et Chariclée sont tirés de leur prison et emmenés par Bagoas, l'envoyé d'Orondate, le mari d'Arsacé.

Au-dessus de chacun de ces deux sujets s'en trouve un autre qui n'est pas directement tiré du roman.

26. A gauche, Théagènes et Chariclée, la tête ceinte de lauriers, se tiennent par la main; un génie vole au-dessus d'eux et tient une couronne et une palme.

27. A droite, Théagènes reçoit une lance de Minerve, descendue du ciel.

28. Bagoas et sa troupe étant tombés aux mains des Éthiopiens, ceux-ci conduisent Théagènes et Chariclée.

29. Les deux amants sont amenés devant Hydaspes, le roi

d'Éthiopie, le pays où l'oracle avait prédit que leurs peines seraient terminées.

30. Ce dernier sujet se retrouve en retour, du côté de la salle des gardes et à côté même de la porte d'entrée sur laquelle l'histoire commence. Le roi Hydaspes, qui retrouve sa fille dans Chariclée, est sur son trône, et un serviteur tient le tableau d'Andromède qui figurait dans le premier sujet; en même temps, Chariclée, à genoux, est embrassée par un jeune roi nègre, qui est Mercébus, neveu d'Hydaspes et cousin de Chariclée.

» C'est ici, c'est à la reconnaissance de Chariclée par son père, que Mosnier s'est arrêté. Il n'a pas toujours choisi les situations les plus importantes et les plus nécessaires à la clarté de l'action : ainsi, il eût été utile de montrer le mariage final des deux amants; l'espace lui a manqué, et, à vrai dire, s'il eût voulu suivre les détails de cette inextricable histoire, tout le château y aurait été employé. Comme manière, ses sujets sont composés de peu de personnages, avec simplicité et avec la pensée évidente que ces peintures, si proches de terre, n'avaient pas besoin d'être soignées outre mesures; elles sont faciles et agréables de composition et d'effet. Le costume est celui que tous les peintres mettent alors aux héros de romans : les figures ont une gracilité et une langueur qui leur donnent quelque chose de plus ancien, que n'ont pas celles du plafond; la Chariclée a une grâce jeune et naïve qui rappelle, avec moins de lourdeur, celle de la Danaé. Si maintenant l'on venait à *illustrer* la traduction d'Amyot, il serait curieux et intelligent de n'y pas mettre les méchants bois dont on nous accable, mais d'y faire graver à l'eau forte et d'une pointe spirituelle et quelque peu négligée, ces peintures de Cheverny et celles aussi de Fontainebleau.

» J'ai fini et ne vous prendrai plus que quelques lignes. Félibien parle des sujets de Don Quichotte de Mosnier; il en existe encore quinze dans un cabinet du rez-de-chaussée, mais fort abîmés; les figurines en ont cinq à six pouces, et,

quand cette suite n'était pas perdue au milieu de la couleur blanche qui l'entoure et dont elle a sans doute été recouverte, l'ensemble en devait être fort plaisant. Une chose m'a frappé, c'est la ressemblance de son caractère général avec celui de la grande suite si fameuse, si souvent reproduite par la gravure et la tapisserie même, et maintenant conservée au château de Compiègne, que Charles-Antoine Coypel a faite pour le duc d'Orléans et qu'on a grand tort de mépriser. Enfin, une autre pièce du rez-de-chaussée est encore ornée de peintures : c'est le grand salon, dont les portes et les solives sont décorées dans le goût du plafond de la salle des gardes et dont les boiseries contiennent des portraits anciens ou pris sur des copies anciennes que M. de Vibray y a fait disposer. C'est M. Burette, le paysagiste, qui a été chargé des travaux de cette décoration, qui est fort charmante, mais d'un ton un peu gris et froid ; elle est plus claire et plus gaie que celle de la salle des gardes, mais elle a certainement moins de couleur et d'harmonie.

» Mosnier peignit encore dans d'autres châteaux du pays, car le même manuscrit de Félibien (p. 108) nous apprend que M<sup>re</sup> « Jacques Charon a embelly tous les dedans de Menars (à deux » lieues en avant de Blois, sur la rive droite de la Loire) de » plusieurs peintures, dont une partie est de Jean Mosnier. » Il les fit vers la fin de sa vie, à ce que dit Bernier ; mais elles doivent être maintenant détruites, car le château actuel date du dix-huitième siècle. »

---

Mais c'est surtout sa chère ville natale que Mosnier remplit de ses œuvres. On les y retrouve encore aujourd'hui en certain nombre dans les églises et chez les particuliers ; elles ont survécu à deux siècles, comme la plupart de ses peintures de Chiverny. J. Bernier conclut ainsi, bien mélancoliquement selon moi, la vie de J. Mosnier : « Il y a bien d'autres pièces de sa façon à Blois et à la campagne : mais les

plus fortes de celles qu'il fit en cette ville sont la Descente de croix de saint Solenne et la Nativité de saint Honoré, car je ne m'arrête pas à tant d'autres tableaux qu'il fit dans les communautés et chez les particuliers. Il suffit de dire que si la santé ne lui eût pas manqué, il n'aurait pas laissé de porter la peinture bien plus haut qu'il ne fit. Il eut le bonheur de sauver quelques rares morceaux de l'obscurité et de la poussière, et entre autres cette divine pièce de Raphaël, qui représente la Sainte Famille, qu'il trouva dans un galetas du château de Blois, et qui s'est heureusement multipliée par une infinité de copies d'après la sienne (1). Il parlait fort bien de la peinture, et n'était pas moins correct en ses discours qu'en ses ouvrages, étant même commode jusques au même prix qu'il mettait à ses tableaux. Quand on le blâmait de ne s'être pas établi aussi avantageusement qu'il eût pu, il répondait qu'*il n'avait pas eu assez de bien pour acheter de la réputation*. Ainsi, comme il ne pensa pas à prévenir les gens par le bruit et par ce qui donne dans la vue, il ne fit pas de trop bonnes affaires, et mourut dans sa patrie par un reflux de goutte, dès la cinquantième année de son âge, l'an 1650 (Félibien dit 1656). Mais comme ses ouvrages le font revivre en son pays, les enfants qu'il a laissés le font encore revivre à Paris, où ils se sont heureusement transplantés. — Félibien nous apprend que J. Mosnier fut marié deux fois, mais qu'il n'eut d'enfants que de sa seconde femme.

(1) Vous êtes d'avis, mon cher Soulié, que c'est encore là une nouvelle méprise de Bernier, et qu'il s'agit toujours de la *Vierge à l'oreiller vert* (que d'Argenville prononce à *l'aillet vert*) ; le tableau du Solari a bien en effet été gravé sous le nom de Raphaël. Mais la désignation d'une œuvre de Raphaël est bien précisée par J. Bernier, qui disait d'ailleurs que le tableau de Solari était aux capucins, et je ne sais pourquoi j'ai idée que cette sainte Famille tant copiée pourrait bien être celle que l'on connaît sous le nom de la *Vierge au linge*, qui a été en effet reproduite à l'infini, si bien que le panneau possédé par le Louvre ne passe plus lui-même pour être l'original du divin maître.

Le plus obscur des enfants de Jean Mosnier est Michel Mosnier, qui se voua à la sculpture, et que le père Orlandi nomme par erreur « Michel Mauvier de Blois, professeur à l'Académie royale et sculpteur. » Il ne fut point de l'Académie ; mais, malgré Mariette, qui conteste son existence, on sait que Michel Mosnier, dont le nom a parfois été écrit *Mauvier*, d'où l'erreur du père Orlandi, est auteur d'un Gladiateur mourant, copie en marbre d'après l'antique, laquelle se voit encore dans le parc de Versailles, et que Dargenville le fils désigne déjà comme posée dans l'allée qui va du Point-du-Jour au Grand-Canal.

L'autre fils moins inconnu de Jean Mosnier fut Pierre Mosnier ou Monier, comme lui-même s'appela en modifiant son nom suivant l'orthographe nouvelle. Ce Pierre Mosnier, qui était né à Blois, en 1639, profita du triste enseignement de la vie de son père, qu'il avait perdu ayant à peine onze ans, et l'expérience lui donna raison, car, bien qu'il fût loin du grand talent de son père, la fortune lui sourit mieux qu'à Jean. Il prit pour maître Sébastien Bourdon, qui se fit aider par lui dans sa magnifique galerie de l'hôtel de Bretonvilliers : c'était en 1664 ; Pierre avait alors vingt-cinq ans, et quelques mois après partait pour Rome. Il peignit plus tard pour Notre-Dame de Paris un tableau représentant le Parlement assemblé pour juger un procès pour le marquis de Locmariaker : dans le haut était une gloire céleste où saint Yves priait le Seigneur ; et pour Saint-Sulpice, la Vierge à genoux adorée par un grand nombre d'anges. Dans la première exposition régulière faite par les académiciens dans la grande galerie du Louvre, en 1699, il avait exposé deux tableaux représentant le même sujet : Notre-Seigneur avec les Apôtres qui appelle à lui les petits enfants. Parmi les tableaux qu'Alexandre Lenoir avait remis au dépôt national des monuments français, se trouvait une Adoration des Mages, de Pierre Mosnier, provenant de l'église Sainte-Perrine de Chaillot. Pierre Monier nous a appris lui-même qu'il eut

« à Colbert, durant le temps de sa surintendance, l'obligation de continuer ses études dans la peinture en Italie, après avoir reçu de sa main, à l'Académie, le premier prix qui y ait été proposé par Sa Majesté. »

Le sujet proposé était la *Conquête de la Toison d'or*, et les registres de l'Académie, conservés au palais des Beaux-Arts, en fournissent la sanction suivante :

« Le 27 décembre 1664, M. Dumets a fait part à l'Académie » que, sur le certificat d'aptitude délivré par l'Académie au » sieur Maunier et au sieur Corneille, M. de Colbert avait » sur-le-champ ordonné les fonds nécessaires pour les frais » de leur voyage à Rome et l'entretien desdits deux pension- » naires du roy. »

A ce voyage à Rome de Pierre Mosnier, comme pensionnaire du roi, se rapporte un bien intéressant passage que je ne puis ni ne veux me priver de citer ici et qui relève singulièrement, par une illustre opposition, le petit personnage du fils de Jean Mosnier : « ..... Pour être mieux fondé dans son sentiment (sur l'étude sévère de l'antique et les proportions de toutes les belles statues dont il croyait que les élèves devaient avoir l'esprit si pénétré qu'il leur en fallait reproduire de mémoire les mesures exactes dans les figures qu'ils dessinent), Sébastien Bourdon en avait conféré avec l'illustre Poussin, et il se trouvait muni de l'approbation de ce grand homme. C'était son oracle, et pouvait-il en consulter un qui fût plus sûr ? Il eut encore recours à lui lorsque, non content des mesures des plus belles statues antiques qu'il avait prises lui-même étant à Rome, il chargea Mosnier, son disciple, qui allait dans cette ville, d'y mesurer de nouveau ces statues. Il lui avait enseigné la méthode qu'il devait mettre en pratique, et dont il était sûr pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne voulut pourtant pas que son élève entreprît rien que de concert avec le Poussin, et il eut la satisfaction d'apprendre que l'habile artiste dont il recherchait l'avis avait fort goûté la justesse et la simplicité

de sa méthode, que l'entreprise n'avait pas moins été de son goût, et que, tout usé qu'il était par le travail et par les années, l'amour de l'art lui avait fait retrouver de nouvelles forces ; et ce fut en effet avec les propres instruments et presque sous les yeux et la direction du *bonhomme* que l'opération se fit. J'ai voulu laisser subsister l'expression de Bourdon dans toute sa simplicité (1).

« Mosnier rapporta à son maître les principales figures antiques mesurées avec une exactitude et une précision qui ne laissaient rien à désirer, et Bourdon en choisit quatre qu'il offrit dans la séance du 5 juillet 1670, et qu'il pria la compagnie de lui permettre d'exposer dans l'école de l'Académie. On les y a vues pendant longtemps ; mais à force de passer par les mains des élèves qui les copiaient ou qui les consultaient, ces dessins se sont entièrement détruit et ont disparu. » (Conférence sur la lumière, lue pour la première fois par J. H. Bourdon dans l'assemblée de l'Académie royale de peinture et de sculpture, tenue le 9 février 1669, sans doute 1679 ? car l'auteur lui-même dit de Sébastien Bourdon qu'il n'était mort qu'en 1671. Cette conférence se trouve dans l'*Encyclopédie méthodique, Beaux-Arts*, t. 1, p. 130. Paris, 1791, et se retrouve naturellement dans le *Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure, par Watelet et Lévêque*, Paris, 1792, t. 1, p. 398.)—Singulière fortune de la vie de ces Mosnier, qui se retrouvent aux deux bouts de la longue carrière du Poussin. Jean accompagne à travers les ruines romaines ses premiers pas de jeune homme, Pierre reçoit au milieu de ces mêmes ruines, dont l'étude a nourri sa vie, les derniers conseils du vieillard. Presque même rencontre ne se trouve-t-elle pas aussi dans la vie des deux Rivalz de Toulouse, dont l'un, Jean-Pierre, fut assez estimé du Poussin pour que celui-ci l'employât, dit-on, à peindre les fonds de ses tableaux, et dont l'autre, Antoine, trop jeune pour avoir

(1) Le bonhomme Corneille mourut l'autre semaine ; il avait été fameux par ses comédies.—DANGEAU.



partagé cette gloire, mais échauffé sans doute par les récits de son père, consacra la plus belle œuvre de sa pointe à la mémoire du maître des Andelys ?

A son retour de Rome, Pierre Mosnier fut reçu, le 6 octobre 1674, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où il fut nommé successivement adjoint à professeur le 3 juillet 1676, et professeur le 27 juillet 1686. Les personnages les plus considérables assistaient aux conférences qu'il tenait à l'Académie, et il eut le titre de peintre du roi. Son portrait fut l'un des tableaux que peignit Robert Tournières pour sa réception à l'Académie royale de peinture et sculpture, (toile haute de 1 mètre 16 centimètres et large de 95 centimètres). P. Mosnier mourut le 29 décembre 1703, âgé de soixante-quatre ans. On peut dire que malgré les titres que je viens d'énumérer, P. Mosnier n'eût laissé aucun souvenir dans les annales de la peinture française, s'il ne fût resté de lui un livre qui a pour titre : *Histoire des arts qui ont rapport au dessin, divisée en trois livres, où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chute et de son rétablissement. Ouvrage utile au public pour savoir ce qui s'est fait de plus considérable en tous les âges dans la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure, et pour distinguer les bonnes manières des mauvaises*. Il publia ce petit volume à Paris, en 1698, chez Pierre Giffart, libraire et graveur du roi, le dédia au marquis de Villacerf, alors surintendant des bâtiments, arts et manufactures du roi, et composa, pour servir de frontispice aux trois parties de son ouvrage, des dessins qui furent gravés par P. Giffart fils, et qui nous donnent une idée estimable, mais froide, de sa manière. L'œuvre gravée de P. Mosnier n'est pas considérable. Outre le frontispice et les quatre vignettes de son livre, représentant le frontispice, *il disegno padre degli arti*, sous la figure d'un vieillard entouré d'enfants qui sont l'Amour et les génies des différents arts ; la vignette de la dédicace : la Peinture assise à terre et peignant une couleuvre sur l'écusson du marquis de Villacerf, lequel écus-

son a pour support une licorne et un lévrier, et enfin les titres des trois livres dont se compose l'*Histoire des Arts* ; le premier, le Créateur animant le premier homme ; le second, la prise de Rome par les Barbares ; le troisième, Cimabue regardant Giotto dessiner ses moutons sur le sable ; — outre, dis-je, ces cinq petites pièces gravées pour son livre par Giffart le fils, on ne connaît de gravé d'après les peintures ou les dessins de Pierre Mosnier que les morceaux suivants, lesquels se trouvent réunis au cabinet des Estampes :

1° Une sainte Famille assise auprès d'une fontaine ; on y voit sainte Anne et le petit saint Jean avec son mouton ; l'âne boit à la fontaine ; fond de paysage poussinesque. — *P. Mosnier pinx.* — *Louis Moreau, sc.* — *E. Gantrel, ex. C. P. R.* — gravure assez grossière (largeur, 59 centimètres ; hauteur, 48 centimètres).

2° Une tête de Vierge, avec mains jointes, dans un ovale. — *J. Edelinck sc. A Paris, chez P. Mariette.* L'épreuve est avant le nom du peintre écrit à la main : *P. Mosnier pin.* (largeur, 30 centimètres ; hauteur, 35 centimètres 1/2).

3° Le frontispice du *de Re Diplomatica*. — *P. Giffart fecit.* (largeur, 24 centimètres ; hauteur, 34 centimètres).

4° Une petite gravure in-12, sans nom de graveur ni de peintre, quelque titre sans doute de traité de physique : ce sont des enfants dont l'un tient un baromètre et un autre une balance qu'une bulle de savon ne fait pas pencher.

Quant à son livre, c'est un résumé sommaire, mais vraiment savant, surtout en ce qui touche l'antiquité, de la marche des arts dans les grands empires connus, depuis le jour où Dieu trouva bon de se faire auteur du dessin de la figure humaine, jusqu'au dix-septième siècle de notre ère. Ce P. Mosnier avait prodigieusement lu, plus encore qu'il n'avait vu. Sa sobriété académique semble arrêter les détails intéressants qu'il pourrait donner sur les origines de notre école nationale. Il est cependant le premier de nos historiens d'art qui ait relevé dans le livre de Vigenère sur les tableaux de Phi-

lostrate, page 855, le nom du grand sculpteur *Jacques d'Angoulême*, « qui eut tant de capacité que d'oser le disputer à Michel-Ange, à Rome, en 1550, pour un modèle d'une figure de saint Pierre, et qui l'emporta sur ce grand homme au jugement même des Italiens. Comme Vignère était à Rome, il marque que cet habile sculpteur fit trois grandes figures de cire noire que l'on garde par excellence dans la bibliothèque du Vatican; l'une représente un homme au naturel, l'autre de la même attitude et dépouillé de sa peau, où l'on voit distinctement l'origine et l'insertion des muscles, et la troisième n'est presque qu'un squelette. Ce même auteur parle encore d'une belle figure de marbre représentant l'Automne, qui était dans la grotte de Meudon; il dit qu'il l'a vue et qu'elle avait été faite à Rome; elle est très-excellente et aussi estimée qu'aucun ouvrage moderne, ce qui prouve l'habileté de ce sculpteur. »

Un grave reproche que j'adresserai à P. Mosnier, c'est d'avoir négligé une juste réhabilitation de la mémoire de son père, alors que les dernières lignes qu'il ait consacrées à la peinture française lui fournissaient la plus naturelle occasion d'un pieux souvenir. Le sens patriotique ne lui manquait pas cependant, à en juger par l'enthousiasme avec lequel il exalte le nom de Jacob Bunel au-dessus de ceux de Dubreuil, de Freminet, de Jean Cousin, et tous les autres Français qui ont travaillé à Fontainebleau. Il cite même à la gloire de Bunel une particularité à peine indiquée par Bernier, et que Mosnier avait sans doute recueillie sur les genoux de son père, dont l'amitié du Poussin dut rester dans son isolement volontaire l'un des plus persistants orgueils, de même que les jugements tombés de la bouche de ce grand homme durent acquiescer pour lui force d'ineffaçables oracles : « L'excellence du tableau de la Descente du Saint-Esprit, qui était à l'église des Augustins de Paris, acquit à Bunel l'approbation de l'illustre Poussin, qui assurait que de tous les ouvrages qui étaient exposés dans cette ville, il n'y en avait aucun qui l'égalât. »

*L'Histoire des arts qui ont rapport au dessin* fut approuvée au nom de l'Académie par l'architecte Bullet, décorée d'une épigramme italienne par M. L. Reneaume de Lagaranne, D. M., cousin de Mosnier ; et enfin un ecclésiastique de Saint-Sulpice, nommé Chaboureau, adressa à l'auteur cette lettre caractéristique : « M. notre curé a lu votre livre sur le dessin avec plaisir et avec édification ; il y a trouvé, monsieur, à ce qu'il m'a assuré, tout ce que ce bel art apprend de plus rare, et que la saine doctrine enseigne de plus orthodoxe. Cet ouvrage lui paraît digne de votre érudition et de votre piété ; il y a admiré la théorie des excellentes pièces qui embellissent et qui ornent nos églises dont vous faites l'éloge, et en même temps il a été touché des sentiments de piété qui s'y trouvent. Ainsi il donne avec joie son approbation à votre livre ; à mon égard, j'en suis charmé. »

Il y a moralité précieuse à tirer de la vie de Pierre Mosnier comparée à celle de Jean son père. Qu'espère tout artiste des produits de son génie ? Deux choses : richesse et gloire. Quant à la richesse, Pierre eut raison contre Jean. Pierre n'eut qu'un génie médiocre ; Jean était vraiment un artiste supérieur. Un artiste supérieur peut ne pas trouver aisément sa place dans les faveurs de la cour ou des académies ; la médiocrité y trouve toujours la sienne. A ne considérer que le bien-être de la vie, il est certain que Pierre fit bien de quitter la ville paternelle, où le travail est solitaire, pour Paris, où les efforts de tous soutiennent à la fois et font valoir chacun. Oui, au point de vue de la fortune, mais de la fortune seulement, j'admets la vérité profonde de ces lignes de J. Bernier : « Quoique l'amour de la patrie soit fort naturel, il est néanmoins bien contraire au bonheur des gens de mérite, quand ils ont trop d'attachement au lieu de leur naissance. Car si les petits lieux semblent n'être faits que pour les hommes du commun, ceux qui ont quelque talent considérable doivent chercher les grands théâtres pour les exposer. Ils doivent même donner quelque chose au hasard,

comme nous l'enseigne la fable de Glauque, qui se trouva bien de sa hardiesse (*Erasmus, in chiliadibus*) ; car il eût toujours rampé sur la terre, s'il n'eût été assez hardi pour goûter de l'herbe qui le rendit, de simple pêcheur qu'il était, un Dieu marin. Manque de cet exemple et de s'être un peu abandonné à la fortune pendant sa jeunesse, le nom et les ouvrages de Jean Mosnier n'ont pas été assez considérés selon leur mérite, quoiqu'ils aient conservé leur prix. » — Mais il importe fort de constater hautement (l'occasion en est excellente) que les intérêts de la gloire souffrent bien moins que ceux de la richesse dans l'isolement du génie en province. Que servirent à la mémoire de P. Mosnier tous ces certificats de science académique dont Paris l'avait gratifié de son vivant ? Cela peut abuser les contemporains ; le respect et l'admiration de la postérité ne s'y méprennent point. Le mérite de Jean Mosnier, après qu'il fut mort, acquit toute sa valeur véritable auprès des sincères historiens de l'art universel comme auprès des historiens de sa province. S'il se fût obstiné à travailler et à vivre dans le courant parisien, déjà alors bien entraînant, bien uniformisant, il est à craindre que le développement individuel de son génie, et partant sa renommée, ne s'en fussent à la fois plus mal trouvés. Bien des artistes, croyez-le, ont dû plus de reconnaissance qu'ils ne pensaient eux-mêmes à la nécessité souvent cruelle qui les rappelait ou retenait dans leur pays natal. Pour n'en citer qu'un de notre temps, qui nous a fourni plus haut un document, Hyacinthe Langlois est aujourd'hui et sera à jamais un des noms les plus honorés entre ceux des artistes normands ; son nom survivra aux mille monuments de la grande province qu'il a dessinés et gravés. Langlois, perdu à Paris dans les dix mille élèves de l'école de David, en fût resté sans doute le plus justement ignoré. A peine l'eût-on pu connaître comme passable graveur de vignettes ou comme dessinateur industriel ; à Rouen ce fut un artiste plein de verve, d'abondance, de caprice et d'utilité. — Et puisque

nous parlons de la gloire, qui après tout est le plus noble intérêt de la vie de l'homme, pourquoi n'en pas croire César, ce sublime glorieux : Il vaut mieux être le premier dans Blois que le second dans Paris.

1

---

**MICHEL SERRE.**

## MICHEL SERRE.

C'est un pays plein de dédales, de surprises, de sentiers trompeurs et de fondrières, que celui des recherches. On avance pas à pas, à tâtons, par mille détours, à travers ronces et buissons, et tout à coup l'on s'aperçoit qu'il y avait à deux pas de là un grand chemin connu de tous, et d'où se découvrent vingt horizons nouveaux. — Dans mon premier volume déjà, cela m'était arrivé pour le chapitre de Quintin Varin ; ce volume-ci, j'ai eu à subir deux fois la même fâcheuse aventure. J'avais inséré dans *l'Artiste* une étude sur Lafage et une autre sur Michel Serre, quand la lecture de la *Biographie toulousaine* et de l'*Abecedario pittorico* d'Orlandi, annoté par Mariette, m'ont révélé, à côté de la vie que j'avais racontée d'après les auteurs courants, toute une vie nouvelle de mes deux héros, plus piquante, plus intime, plus vraie que la première. Il m'a bien été impossible de ne me pas emparer de ces documents si friands, car nous ne sommes plus de l'heureux temps où l'historien disait en pareil cas : Mon siège est fait ; et l'on me croira quand j'affirmerai que ces sortes de refusions du personnage nouveau avec celui que votre imagination avait fait vivre d'après les faits premiers, sont cent fois plus pénibles et plus répugnantes que le travail de procréation de la figure aimée. Cette figure est votre enfant, on vous contraint de lui changer la face et



de lui appliquer le masque de l'enfant d'autrui. O histoire, voilà de tes cruautés !

Lorsqu'en juillet 1845, je quittai la Provence, après deux ans de séjour à Aix, emportant avec moi les matériaux des biographies de Finsonius, de Daret, de Levieux et des artistes de l'hôtel d'Aguilles, l'un de mes regrets fut de laisser là, sans les mettre dans mon sac avec leurs comp provinciaux, quatre habiles peintres, aussi dignes ou plus dignes même encore de gloire que la plupart de ceux que j'entreprenais de faire connaître : Faudran, Imbert, Laurent Fauchier et Michel Serre.

Sur ce gentilhomme marseillais dont parle Hilaire Pader dans le *Songe énigmatique*, Faudran, de la maison noble des Faudran de Lambese, je n'ai par malheur à vous répéter que ce qu'en a dit Achard dans l'*Histoire des Hommes illustres de la Provence*, d'après des mémoires de la famille de Faudran-Taillades : « Il était né avant le milieu du dernier siècle et mourut vers l'an 1594. » (Achard veut écrire sans doute 1694. D'autre part, pour que le peintre-poète de Toulouse le comptât si élogieusement dès 1658 parmi les illustres de son temps, il fallait que la réputation de Faudran fût déjà bien solide alors dans la Provence, et le faire naître plus tard que 1625 ne me semble guère acceptable.) « Son talent décidé pour la peinture l'engagea à s'y appliquer. On admire encore les ouvrages de ce noble artiste à Lambese dans la chapelle de sa famille, à Marseille dans les églises des Pères de l'Oratoire et des Pères récollets. Le duc d'Orléans, régent du royaume, fit enlever un de ses tableaux qu'on trouvait chez les Grands Augustins, pour lui donner une place parmi les magnifiques peintures de la galerie du Palais-Royal. (Il n'est question de ce tableau de Faudran ni dans la *Description des tableaux du Palais-Royal* donnée en 1727 par Dubois de Saint-Gelais, ni dans la suite en trois volumes des estampes qui furent gravées vers 1786 sous la direction de Couché, d'après les peintures de cette collection fameuse.) — On voit encore

dans l'église de Saint-Maximin un tableau de notre illustre peintre, et chez M. de Ramatuelle, à Aix, un sabbat ou assemblée de sorciers, qui est fort estimé des connaisseurs. »

— Piganiol de la Force, dans sa description de la Provence, indique de lui dans la salle consulaire, à Marseille, sur la porte, l'Apothéose de la Ville de Marseille, par Defaudran, Marseillais, tableau d'une belle composition ;... et à Saint-Martin le tableau de la Sainte-Famille, par Défaudran. »

Bien que ne m'appuyant, je dois le dire, sur aucun point de comparaison, je n'ai jamais pu me défendre d'attribuer à Faudran deux beaux et énergiques tableaux représentant des martyres de saints, dont l'un se voit dans la cathédrale d'Aix, et l'autre dans l'église Sainte-Madeleine de la même ville. Ce sont deux compositions violentes et sombres, toutes deux d'un même pinceau, et que je donnerais au Calabrese, si je n'avais la foi qu'elles sont du Faudran. Celle qui se trouve à gauche, en entrant dans Saint-Sauveur par le portail, offre à son second plan, derrière la sainte martyre, un cavalier païen que l'on dirait certainement inspiré, pour la belle tournure de son dessin, par les frises du Parthénon, s'il faisait partie d'une composition contemporaine.

Quant à Imbert, j'ai mieux à offrir sur lui que mes souvenirs effacés. Réjouissez-vous, lecteur, voilà Mariette enfin, le vénéré Mariette, qui va entrer dans mon livre et y porter à droite, à gauche, sa belle lumière, sa sûre parole. Ceci mérite presque une petite préface à part, ou du moins une longue parenthèse bibliographique.

Le manuscrit inestimable auquel je vais emprunter la note qui suit sur Imbert, puis celle sur Michel Serre, va fournir à mon volume ses pages les plus sûres et les plus précieuses. Je veux parler de l'exemplaire de l'*Abecedario pittorico* du père Orlandi, que le fameux connaisseur P. J. Mariette avait fait interfolier, et qu'il avait chargé des remarques et des notices les plus justes, les plus curieuses, les plus nouvelles. C'est un trésor de lumières sur l'école française; c'est non-

seulement la chronique de tous les artistes contemporains de Mariette, desquels ou de la famille desquels il tenait les renseignements les plus intimes sur eux-mêmes, c'est aussi, — par la correspondance, souvent citée de son prédécesseur en expertise, le plus familier éditeur des graveurs d'Anne d'Autriche, François Langlois, dit Chiartres, et par les mémoires des descendants de tous nos grands artistes du dix-septième siècle, — l'histoire la plus instructive, la plus exacte de l'école de Louis XIV. Que vous dirai-je encore ? c'est le testament artistique, ce sont les mémoires d'outre-tombe du plus savant curieux du dix-huitième siècle ; mémoires sans haine, mais équitables et scrupuleux jusqu'à la sévérité ; confidences piquantes et parfois moqueuses, touchantes aussi parfois, car il a connu bien des misères d'artistes. Profondément pieux pour le souvenir et les traditions de son père, il redresse avec une plaisante inflexibilité les bévues ou les documents d'à peu près fournis par ceux de ses contemporains et amis qui se mêlaient d'écrire sur les arts et qui pour nous, aujourd'hui, sont les seules autorités, d'Argenville, Descamps, d'André-Bardon. Sa correspondance universelle lui attirait les renseignements et les avis de tous les connaisseurs d'Europe, et tous ces renseignements trouvaient place dans son abécédaire. Ce manuscrit de Mariette figura, après sa mort, dans le catalogue que Basan dressa des merveilleuses richesses de son cabinet ; mais avec les autres manuscrits de Mariette il fut retiré de la vente, et il se trouve aujourd'hui au cabinet d'estampes de la Bibliothèque nationale. Mais cette source de renseignements dont la connaissance est désormais indispensable à qui s'occupe ou va s'occuper, à Paris ou en province, de l'histoire de nos arts, qui se chargera de sa publication ? La société de l'histoire de France, la commission de nos documents nationaux, au ministère de l'Instruction publique, et l'Académie des Beaux-Arts, devraient s'en disputer l'honneur, bien que cette dernière ait déjà à donner au public les registres de l'ancienne Académie royale de Peinture,

Sculpture et Gravure, depuis 1648 jusqu'en 1792. L'entreprise de publication du Mariette serait bien ruineuse pour un particulier, car elle ne nécessiterait pas seulement une nouvelle édition de l'*Abeceario* d'Orlandi, mais aussi des annotations aux notes de Mariette. Quel beau livre l'Imprimerie nationale aurait à fournir aux recherches des érudits de toute l'Europe ! Mais il est à craindre que la chose ne se fasse d'autre manière ; et déjà chacun tire à soi sa part de butin légitime dans cette belle proie. Avant quelques années, l'*Abeceario* de Mariette sera publié complètement, jusqu'à la dernière virgule ; mais c'est dans vingt ouvrages différents qu'il en faudra rechercher les notices éparses, et pour ma part, je compte bien n'y rien laisser de ce qui intéresse mes artistes de province ; et si notre conscience en souffre, pour l'honneur de Mariette, de ce grand connaisseur, sacré pour nous tous, nous nous consolons par cette pensée que la publication intégrale, et toujours possible, et toujours utile, de ses manuscrits, ne rendrait pas moins nécessaire la publication partielle que chacun de nous en fait aujourd'hui, dans l'intérêt de son étude spéciale.

« Frère Joseph-Gabriel Imbert naquit à Marseille, en » mars 1666, et après avoir reçu dans sa patrie les premiers » éléments du dessin et de la peinture, il fut envoyé à Paris, » où, de l'école de Vandermeulen, dans laquelle il s'exerça » pendant quelque temps, il passa dans celle de Le Brun, et » ne s'y fit pas regarder comme un de ses moindres disciples. M. le duc de Nevers ayant désiré avoir un peintre qui » lui fût attaché, Imbert lui fut donné par Le Brun, et il demeura constamment auprès de ce seigneur, jusqu'au moment que, se sentant appelé à Dieu et voulant lui consacrer, » dans la retraite de la pénitence, le reste de ses jours, il » prit la résolution de retourner dans sa patrie. Là, après » s'être suffisamment éprouvé, il demanda à être reçu frère » chartreux, et il le fut dans la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, où il fit sa profession et ses vœux le 29 septem-

» bre 1703. Il croyait, en prenant l'habit religieux, faire pour  
» toujours divorce avec la peinture, mais ses supérieurs en  
» disposèrent autrement ; ils ne lui permirent pas de quitter  
» le pinceau, et sentant, au contraire, combien il leur était  
» avantageux de le tenir continuellement occupé, ils lui firent  
» faire pour leurs maisons quantité d'ouvrages, dont les prin-  
» cipaux sont à la Grande-Chartreuse et à celles de Ville-  
» neuve et de Marseille. Un voyage qu'il fit à Rome, à la suite  
» de Dom Berger, son prieur, lui fit connaître les plus habiles  
» peintres qui fussent alors en Italie, et sa manière ne fit  
» que se bonnifier. Il revit la France, et ce fut alors qu'il fit  
» pour l'église de la chartreuse de Marseille ce grand tableau  
» qui en occupe tout le fond du sanctuaire et qui représente  
» la mort de Jésus-Christ avec toutes les circonstances ef-  
» frayantes qui l'accompagnèrent. Ce fut son chef-d'œuvre.  
» Le frère Imbert joignait à ses heureux talents une poli-  
» tesse, une pureté de mœurs et une exactitude à remplir les  
» devoirs les plus austères et les plus pénibles de son état,  
» qui l'ont rendu respectable et qui en ont fait un saint. Il  
» mourut à Villeneuve, le 25 avril 1749, chargé d'années  
» (il avait quatre-vingt-trois ans) et le corps épuisé de péni-  
» tence. Étienne Parrocel, peintre d'histoire, et Manglard,  
» peintre de marines, ont été ses principaux disciples. »

Les deux notices, qu'avant et depuis Mariette, ont donné sur Imbert, Dandré-Bardon dans son *Traité de Peinture*, et Achard dans son *Histoire des Hommes illustres de Provence*, sont loin d'avoir les détails et l'intérêt de celle-ci ; on trouve cependant dans la compilation d'Achard quelques mots que ne fournit point Mariette : « Imbert, y lit-on, né de parents honnêtes, à peine parvenu à l'âge de raison, se décida à suivre son penchant naturel, qui le portait à la peinture. Cette science fut dès lors l'unique objet de ses études et de son occupation. Ce fut à l'âge de trente-quatre ans qu'il entra dans l'ordre des chartreux en qualité de frère laïc. Son chef-d'œuvre, ajoute Achard, copiant presque textuellement le juge-

ment que Dandré Bardon en a porté, est le tableau du maître-autel de la chartreuse de Marseille. Ce tableau, d'une grandeur étonnante, représente le *Spectacle du Calvaire*. On y admire à la fois le genre du dessin, le ton de couleur, les nuances du pathétique et du pittoresque, une intelligence unique dans la justesse des expressions ; l'ensemble de cet ouvrage est si frappant et si bien fait pour inspirer le plus grand intérêt, qu'on ne saurait le regarder sans ressentir une émotion relative à la grandeur et à la nature du sujet. Le frère Imbert se rendit encore recommandable par le soin qu'il prit de former divers élèves du plus grand mérite. De ce nombre sont : 1° son neveu, Claude Imbert, orfèvre-ciseleur, dont les produits sont marqués au coin du génie et portent un caractère de correction et d'élégance peu communes ; 2° Antoine Duparc, qui fut redevable au frère Imbert d'une grande partie de ses talents ; 3° le frère Benoît, chartreux, etc. »

Depuis mon départ d'Aix, une biographie étendue de Laurent Fauchier a été publiée par M. Porte, amateur de la ville et collectionneur des curiosités artistiques de la Provence. Je sais que M. le docteur Pons, qui professe pour ce grand portraitiste une passion particulière, prépare sur lui une étude nouvelle et complète ; — quant à Michel Serre, je ne sache point qu'aucune étude ait été écrite sur ce maître habile et fécond. Ce que je vais en dire sera fort incomplet ; mais forcé par manque de notes de m'en fier à ma mémoire, je croirai mériter encore la reconnaissance de Michel Serre pour avoir fait entrer dans cette galerie des artistes provinciaux une esquisse des principaux traits de sa vie et de son œuvre, à défaut de son portrait achevé. J'ai vu ses tableaux à Aix, à Marseille, à la Ciotat, à Caen ; j'en pourrai du moins parler plus sciemment qu'un compilateur ordinaire.

Que contiennent les histoires et les dictionnaires sur l'enfance et les maîtres de Michel Serre ? Peu de vérités, beaucoup de pièges.

*Michel Serre* n'était point Français de naissance, mais Espagnol, et M. Périès, dans la Biographie universelle de Michaud, l'a appelé *Serra*. Il naquit à Tarragone, en Catalogne, environ l'an 1654 ou 1653 (1). Il n'avait que sept ou huit ans quand il se sauva de son pays par dégoût de sa mère qui venait de se remarier en troisièmes noces; il arriva à Marseille dénué de toute ressource; mais son inclination précoce pour la peinture intéressa à son sort un peintre médiocre, qui lui donna les premières notions de son art. Un monument civique élevé par la reconnaissance publique aux généreux Marseillais qui se dévouèrent lors de la peste de 1720, assigne à Michel Serre un maître bien plus fameux. Sur la seconde face du piédestal de la fontaine que remarquent les voyageurs à Marseille, au milieu de la place Saint-Ferréol, on lit: « A l'éternelle mémoire des hommes courageux dont les noms suivent : Langeron, commandant de Marseille; de Piles, gouverneur viguier; de Belzunce, évêque; .... (les échevins, les commissaires de quartier)....; *Serre, peintre célèbre, élève du Puget*; ....(les intendants de santé et médecins)....; ils se dévouèrent pour le salut des Marseillais dans l'horrible peste de 1720. »

Je ne sais sur quelle tradition est basée l'inscription de la fontaine Saint-Ferréol; mais la manière et la couleur de Michel Serre n'auraient pas démenti cette opinion. Son pinceau recherche en effet les tons vigoureux comme celui de Pierre Puget, et, comme ce grand peintre et sculpteur, le sentiment

(1) Cette dernière date est celle fournie aux *Anecdotes des Beaux-Arts* (Paris, 1776) par la petite-fille de Serre. Le catalogue du Musée de Marseille, la Biographie universelle, d'accord avec d'André-Bardon et Mariette, le font naître en 1658 et mourir en 1733, âgé de soixante-quinze ans. Mais les registres de l'Académie royale de peinture et sculpture certifient qu'il mourut le 10 octobre 1733 à l'âge de soixante-dix-neuf ans, et confirment à quelques mois près et authentifient la date de famille produite par la petite-fille de Michel Serre.

de la vie et de la grâce avant celui de la distinction des formes. On peut dire pourtant que le grand feu de dessin, de coloris et d'invention qui marque les tableaux de Michel Serre, il pouvait le trouver dans son instinct et son sang d'Espagnol, aussi bien que Puget l'avait puisé lui-même dans sa nature provençale et la fréquentation de la peinture génoise. Il n'y aurait rien eu d'improbable d'ailleurs à ce que le grand cœur de Puget ne se fût épris d'un généreux intérêt pour cet enfant de huit ans, qui semblait prédestiné aux arts à un âge presque aussi tendre que celui auquel il avait senti lui-même les premières atteintes du génie.

Puget était bien homme aussi à encourager ce voyage à Rome auquel s'aventura, comme un autre Callot, le hasardeux enfant Michel Serre, à peine âgé de dix ans.

Voilà où m'induisaient sur la jeunesse de Michel Serre les livres accrédités et les traditions de sa province. Mariette dissipe tous ces nuages, redresse ces contes incertains; ce qu'il note avec une minutie si étrange, il ne peut l'avoir recueilli que de la bouche du vieux Serre lui-même, lequel *aimait si fort à converser*, ou plutôt du fils de Michel, qu'il n'a point perdu de vue, et dont la fille fournira elle-même des mémoires sur son aïeul à Nougaret, l'auteur des *Anecdotes des Beaux-Arts*.

« Michel-Gaspard-Jacques Serre, né à Tarragone dans la principauté de Catalogne, le 10 janvier 1658, a demeuré la plus grande partie de sa vie à Marseille, et y est mort en 1733, âgé de soixante-quinze ans. Le hasard le fit peintre. Il s'était échappé de la maison paternelle de dépit de ce que sa mère, jeune veuve, lui avait donné en fort peu de temps deux beaux-pères, et quoiqu'il n'eût guère que huit ans, il eut assez de courage pour prendre la résolution de s'en éloigner pour toujours. Chemin faisant, il rencontre une Chartreuse, il y entre, obtient l'hospitalité, et se rendant agréable par ses soins officieux, on lui permet d'y demeurer. Un religieux de cette maison poignait; le jeune enfant le voit opé-



rer, et croyant que c'est un prestige, la peur le saisit et ne le quitta que lorsque le Chartreux l'eut rassuré et se fut offert de lui apprendre à en faire autant ; et bientôt il lui proposa de le conduire à Rome, où ce religieux avait dessein de passer furtivement. C'était pour jeter, comme on dit, le froc aux orties ; et, en effet, aussitôt qu'ils furent arrivés l'un et l'autre dans cette ville, le moine disparut, emmenant une femme avec lui, et laissant le jeune Serre dans le plus grand embarras. Il ne perdit point courage ; il se mit au service de peintres, travailla avec une assiduité merveilleuse, et y joignant de l'économie, il se fit un petit fonds capable de le conduire à Marseille, où il voulait s'établir. Il avait tout au plus seize à dix-sept ans lorsqu'il y arriva, et il y fut bien reçu. Il apportait la plus grande facilité de peindre, et un génie prêt à tout embrasser. Comme le Cangiage, on eût pu le voir peindre des deux mains à la fois, car il est vrai qu'on le vit quelquefois peindre et jouer aux dames en même temps, et sans qu'une occupation nuisît à l'autre. Il aimait fort à converser, et il y avait continuellement dans son atelier un nombre de personnes avec lesquelles il s'entretenait sur toutes sortes de sujets ; son ouvrage n'en souffrait point. Rien ne pouvait le distraire, pas même les sons bruyants de la musique, dont il faisait son principal délice. Un jour lui suffisait souvent pour commencer et terminer un assez grand tableau, et c'est ainsi qu'il a rempli la ville de Marseille, tous les lieux des environs, et quantité d'autres villes, de ses ouvrages de peinture, qui tous montrent du génie et beaucoup de feu, mais peu de couleur et un dessin encore moins précis, défauts qui seront toujours ceux des peintres qui s'abandonnent comme celui-ci à la pratique, et qui n'étudient pas assez leurs ouvrages. Serre fit un voyage à Paris en 1704, et y fut admis dans l'Académie royale de peinture ; il avait déjà obtenu le brevet de dessinateur des galères à Marseille, et celui de peintre du roi pour les mêmes galères, avec les pensions attachées à ces deux emplois. Il fut pareillement honoré

de la charge de lieutenant de roi dans la ville de Salon, et ce fut principalement à la douceur de ses mœurs et à son aimable façon de vivre qu'il dut sa fortune. Il s'était fait beaucoup d'amis, qui le pleurèrent lorsqu'il mourut, en 1733. Son fils, peintre comme lui, mais très-médiocre, lui a survécu et vit encore en 1759. »

D'André-Bardon, qui se souvint toujours à Paris d'être né en Provence, et qui, par ce bon sentiment, a donné place, dans les brèves notices sur les artistes les plus fameux de l'école française dont il fait suivre son *Essai sur la sculpture*, à quelques artistes provençaux peu connus de son temps dans la France du Nord, tels que Pierre Parrocel d'Avignon, le frère Imbert de Marseille, Christophe Veyrier de Trets, a presque rompu ses habitudes de concision en faveur de Michel Serre : « ... Il mit si bien son temps à profit à Rome en étudiant les ouvrages des grands maîtres, qu'à l'âge de dix-sept ans il peignit à Marseille, dans l'église des Dominicains, le tableau qui représente le martyre de saint Pierre, religieux de cet ordre. Cet essai, qui mérite bien de la considération, lui attira une si grande quantité d'ouvrages, qu'il fallait être doué comme il l'était du talent de la facilité pour y satisfaire. Luca Jordano, surnommé le *fa presto*, n'était pas plus expéditif. Serre a souvent abusé du talent de la pratique, mais il a fait de bons ouvrages qui lui ont mérité d'être reçu à l'Académie royale. On peut mettre au rang des louables productions de cet artiste les tableaux qu'il a peints pour les religieuses de Sainte-Claire à Marseille, pour la paroisse de la Madeleine, pour les pénitents des Carmes à Aix, en Provence, et plusieurs autres tableaux de cabinet, où il a réuni la couleur, le feu et le génie à une manœuvre recherchée qui fait illusion. » « La plupart des églises de Marseille, dit M. Périès, et beaucoup de riches négociants, voulurent avoir de ses ouvrages. » — M. Porte a dans son cabinet à Aix un charmant petit tableau très-fin, une perle, de Michel Serre, représentant sainte Marguerite avec les instruments de son

martyre. M. de Jullienne a là, dans son bel atelier d'amateur, une très-franche, très-vigoureuse esquisse et très-riche de ton des *Pèlerins d'Emmaüs*.

J'ai à fournir sur quelques peintures de Serre qui se trouvent à Aix le jugement éclairé de M. le docteur Pons. « Je suis allé revoir, — m'écrivait cet amateur, dont l'observation prudente et sûre est pour moi pleine d'autorité, — je suis allé revoir le tableau de Michel Serre, que nous avons à l'église Saint-Jean du Faubourg, et qui représente la Femme adultère amenée devant le Christ ; c'est incontestablement un des plus beaux morceaux de Serre. Cette grande toile (les figures du premier plan sont de grandeur naturelle) est bien conservée et peut réellement donner une juste idée du caractère artistique de ce maître, et a dû être peinte au temps de sa plus grande force. Il serait intéressant d'en connaître la date, mais je n'ai pu l'apercevoir. Quoi qu'il en soit, ce tableau est superbe ; le dessin, souvent bien négligé dans les œuvres de Serre, ne l'est pas du tout dans celle-ci ; la composition est parfaitement entendue, les draperies hardiment et habilement jetées ; l'effet de clair obscur est excellent ; on aperçoit dans le fond, dans l'intérieur d'un vaste et magnifique temple où se passe l'action, de petites figures qui, par le jeu et l'animation de leurs poses, en même temps que par la magie de la perspective aérienne, se lient admirablement bien à la scène du premier plan. Mais ce qui est vraiment très-beau dans cette toile, c'est le coloris plein de vigueur, c'est le grand style des têtes et le modelé des parties nues ; le sein de la femme adultère, à moitié découvert, est d'un modelé ravissant. On sent bien, à la vérité, au milieu de toutes ces grandes qualités quelques traces de ce maniéré qui s'introduisit dans les tableaux d'histoire vers la fin du dix-septième siècle ; mais il y en a réellement peu, et ce qui en paraît est tellement racheté par des beautés de premier ordre qu'on l'oublie vite pour ne s'occuper que de celles-ci. La tête du Christ est d'un simple et beau caractère, chose déjà bien

rare dans les toiles de cette époque ; quant au coloris, dont je viens de vous louer la force et l'éclat, il me paraît tout à fait d'origine espagnole, et je crois fort que beaucoup d'amateurs placés devant ce tableau et ignorants de la manière de Serre s'empresseraient de le cataloguer dans l'école d'Espagne. J'ai pu remarquer de nouveau combien est terrible le voisinage d'un peintre coloriste pour un peintre qui ne l'est pas ou qui l'est peu : En face de ce tableau de Serre est une autre grande toile représentant la Résurrection de Lazare, de J.-B. Vanloo ; vue en dehors de toute comparaison, cette toile, d'un vrai mérite, plaît infiniment, mais quand l'œil s'y porte en abandonnant la Femme adultère, quelle pâleur ! quel froid d'expressions ! quelle insignifiance de têtes ! Je ne parle pas du maniéré bien plus grand de Vanloo, ce maître s'étant trouvé, bien autrement que Serre, avancé dans la période de décadence de notre peinture, et forcé d'en subir l'empire bien plus que lui. — Nous avons bien encore de Michel Serre, dans l'église de la Madeleine, un grand tableau en hauteur (celui de la Femme adultère est en largeur) représentant le Christ au repas de Simon le Pharisien, la Madeleine venant répandre des parfums sur ses pieds et les essuyer avec ses cheveux. Mais cette toile, quoique non dépourvue de mérite, est loin de valoir la précédente sous les divers rapports de la couleur, de la composition, de la correction et de la touche ; il faut cependant la signaler, et sans doute existe-t-il encore dans quelques recoins de nos églises quelque autre tableau de Serre tout couvert de crasse et de poussière. — M. d'Agay a un petit tableau de ce maître que je lui avais cédé dans le temps ; je le tenais moi-même de M. Porte ; il représente la Madeleine repentante dans le désert. Il a souffert, mais ayant été habilement restauré par M. Gibert, il est encore extrêmement agréable à l'œil ; il est peint avec une finesse exquise et d'une couleur admirable. On ne peut comprendre comment le même maître qui s'est servi d'un pinceau si large et si fier dans la Femme adultère

a pu arriver, dans un tableau d'un demi-pied carré de grandeur, à une touche presque aussi précieuse et délicate que celle des Hollandais. Cette comparaison permet d'apprécier toute la fécondité et toute la souplesse du talent de Michel Serre. »

Dans les *Lettres sur différents sujets écrites pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la France méridionale et l'Italie en 1774 et 1775* (Berlin, 1777), Jean Bernoulli note parmi les quelques curiosités remarquables de la ville de Marseille : « dans le cloître des Carmes déchaussés, divers tableaux de Serre, Marseillais ; — à l'Oratoire, les tableaux de la vie de J.-C. peints par Serre dans la chapelle servant autrefois de congrégation ; — à Saint-Martin, le Sacrement de la pénitence, par Serre ; — aux Minimes, divers tableaux de Serre dans le presbytère ; — aux Chartreux, le tableau de l'Extase de la Magdeleine sur le saint Pilon, par Serre ; — aux Capucins, divers tableaux de Serre dans le presbytère et dans le chœur. » — Je me souviens d'avoir vu dans l'église des Pénitents de la Ciotat un grand tableau de Michel Serre très-facilement peint, mais sans unité de composition, et où je me rappelle seulement des légions d'anges volants.

Serre a peint des portraits ; J. Coelémans, le graveur d'Anvers, appelé à Aix par J. B. Boyer d'Aguilles pour graver les tableaux de son précieux cabinet, a gravé d'après Serre, en 1706, le portrait de Jean d'Hostager, trésorier et vicaire général de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille ; en 1707 celui de Joseph de Camelin, cordelier, et en 1708 celui d'Alfonse de Fortia, marquis de Forville, etc., chef d'escadre, gouverneur de Marseille.

Cundier aussi a gravé, d'après notre peintre, deux portraits de la famille de Montolieu : l'un est celui de Louis, marquis de Montolieu, chef d'escadre, mort en 1713 ; l'autre celui d'Elisabeth-Gabrielle de Montolieu, bernardine, morte à Marseille en 1685.

Le grand bruit que faisaient dans la Provence les talents

de Michel Serre lui valut un honneur bien précieux pour un artiste travaillant à l'autre bout de la France. Dans un voyage qu'il fit à Paris vers 1704, il fut reçu membre de l'Académie royale de peinture, sculpture et gravure, comme peintre d'histoire, le 6 décembre 1704.

Le morceau de réception de Michel Serre à l'Académie de peinture se compose de deux tableaux qui se trouvent ainsi mentionnés dans *la description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture*, par Guérin (Paris, 1715) : « Tableau de 2 pieds et demi sur 2 pieds. Il représente une tête, dans la manière de Rimbrant, où l'auteur n'a eu d'autre intention que de faire voir où peut aller l'imitation des manières de peindre que chaque maître s'est faite en particulier. » — Cette imitation de Rembrandt, par Michel Serre, devait être de la peinture dans la manière de Raoux et de Grimoux, qui pensaient aussi faire du Rembrandt, et prouve seulement la souplesse singulière du pinceau de Michel Serre. La seconde partie et la plus considérable de l'ouvrage sur lequel Serre fut reçu académicien était un « tableau de 4 pieds et demi sur 3 pieds et demi. On y voyait Ariadne dans l'île de Naxos, où Thésée l'avait abandonnée en retournant de Crète à Athènes, et heureusement pour elle dans le temps que Bacchus y passa. Elle semble faire à ce dieu le récit de son aventure, et en lui montrant la mer encore sillonnante de la route des vaisseaux de Thésée, lui apprendre que la cause de son infortune est d'avoir, par ses avis, sauvé cet infidèle du labyrinthe où il devait périr avec toute la jeunesse athénienne. Bacchus, de son côté, paraît aussi joyeux que surpris de cette rencontre. On aperçoit dans le lointain une troupe de Faunes et de Bacchantes, des thyrses à la main et couronnés de lierres, dont ce dieu était toujours accompagné. »

Parmi les tableaux concédés, sous l'Empire, aux musées des départements et aux églises de Paris et de la banlieue, on trouve au nom de *Deserre* : Bacchus et Ariane, concédé au musée de Caen, et les Vendeurs chassés du Temple, con-

cédé à l'église de Montreuil près Versailles. (Ce dernier tableau, du reste, provenait de la paroisse même de Montreuil.)

Quant au tableau de Bacchus et Ariadne, il eut en effet le sort de tant d'autres excellents morceaux de l'Académie de peinture, dont les administrateurs du musée central eurent le tort de disperser l'intéressante collection, pour en enrichir les musées de province, lesquels ont par malheur oublié leur origine. Il fut expédié à Caen dans le premier envoi, celui de l'an XII, et la *notice des tableaux du musée* de cette ville (1837), — qui dit (je ne sais sur quel fondement) Michel Serre né en 1660 en Catalogne *de parents français*, et mort à Marseille en 1735, — fait à sa façon la description de sa peinture : « Bacchus trouve dans l'île de Naxos Ariane éplorée, qui lui raconte le lâche abandon de Thésée, dont on voit fuir le vaisseau à l'horizon ; l'Amour, qui voltige autour du dieu et de la fille de Minos, sourit à leur rencontre ; sur le second plan, un chœur de Bacchantes danse autour d'une statue de Priape. » — Michel Serre, dans ce tableau d'académie, a cru devoir dissimuler encore la vivacité et la vigueur naturelle de sa manière. Son tableau de Bacchus et Ariadne est de l'Antoine Coppel très-fini.

Dans les portefeuilles que le Cabinet national d'estampes a consacrés aux œuvres d'amateurs, illustres par leur naissance ou leurs dignités, se trouve une grande estampe représentant Bacchus au moment où il vient consoler Ariane, et se présente à elle avec toute sa suite d'Amours servants, de Bacchants et de Bacchantes armés de thyrses et de tambourins. C'est une composition bien ordonnée et dans le goût de l'époque de Michel Serre. Elle est signée à gauche : *inventé par D. S.* ; à droite : *gravé par André Hoiat, à Lyon, d'après le dessin fait à la plume par M. de S.* Le milieu de la marge d'en bas est occupé par l'écusson de France barré (armes de Longueville), et des deux côtés de l'écusson, qui est soutenu par les deux Anges de France, se lit cette dédicace : « A Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de

Dombes, reçu en survivance de la charge de colonel-général des Suisses et Grisons, et du gouvernement de Languedoc, par son très-humble et très-obéissant serviteur, le chevalier de Serre. » — Le burin du Lyonnais Houât est brillant et facile, et je croirais la composition plutôt de Michel Serre que de son fils. Quant à ce nom de De Serre, que l'on retrouve dans d'Argenville à propos d'Oudry, et dans les inventaires impériaux à propos du tableau de Montreuil, je serais porté à croire que Michel Serre et son fils purent faire parade à Paris, surtout lorsque le père eut la charge de peintre de la marine du Roi à Marseille, de quelque origine et de quelque titre d'Hidalgo Catalan, dont il évita de tirer vanité dans une ville où on l'avait vu débarquer si petit enfant et si dénué.

Michel Serre, ébloui du brillant accueil qui avait été fait par l'Académie à son rare mérite, songea, paraît-il, à se fixer à Paris, ou du moins y séjourna-t-il, puisqu'on apprend par Dargenville qu'il y forma atelier, et l'un de ses élèves, le plus fameux à coup sûr, fut Oudry, notre grand peintre d'animaux, lequel « passa de l'atelier de son père chez De Serre, peintre des galères du Roi à Marseille, qui le voulut mener dans cette ville. »

L'*Abecedario pittorico* (Naples, 1733) avait raconté avant d'Argenville que « Jean-Baptiste Oudry, né à Paris le 17 mars 1686, fils d'un peintre qui lui donna les premiers éléments de dessin, était demeuré pendant neuf mois, à l'âge de dix-sept ans, dans l'atelier de M. Serre, peintre du Roi et de l'Académie, établi à Marseille (une faute d'impression, *stabilita* pour *stabilito*, fait rapporter à l'Académie le mot qui se rapporte au peintre), établi à Marseille, où celui-ci voulut l'emmenner, mais Oudry s'y refusa. » C'est à ce séjour de Michel à Paris que j'attribuerai ce tableau de Montreuil, les *Vendeurs chassés du Temple*, que j'avais d'abord songé devoir appartenir plutôt, par erreur de copiste d'inventaires, à Gilbert de Sève, de Moulins en Bourbonnais, peintre d'histoire, mort



à Paris en 1698, ou à son frère puîné, Pierre de Sève, peintre d'histoire aussi, mort de même à Paris en 1695.

Mais enfin, réveillé par un soin mieux entendu de sa gloire, Michel Serre retourna se fixer à Marseille, et y exercer ses talents avec la plus haute distinction, comme dit le catalogue de cette ville.

Il remportait de Paris, nous a déjà appris Mariette, d'autres titres et d'autres fonctions aussi honorables et mieux pensionnées, et qui en faisaient l'artiste le plus considérable de Marseille, et le véritable successeur de Puget et de Veyrier. Mariette nous apprend encore quel peintre avait séparé Michel Serre de Christophe Veyrier dans la charge de dessinateur des galères du Roi :

« Ephrem Leconte était de Marseille, et il a excellé dans la représentation des tapis, des armures et des ouvrages d'orfèvrerie qu'il a traité en peinture, dans un extrême degré de vérité. On a son portrait gravé en manière noire par Cousin. Il vivait dans le dernier siècle, et mourut à Marseille en 1704. De Serre, peintre établi à Marseille, lui succéda dans la place de peintre du Roi pour les galères. »

Il est certain que la plupart de ces tableaux de *tapis et d'armures*, que l'on voit en grand nombre dans les cabinets d'Aix et de Marseille, et qui y sont donnés comme du Maltheais, appartiennent au pinceau de cet Ephrem Leconte.

Fort de ce titre de membre de l'Académie royale de peinture et de celui de peintre des galères du Roi à Marseille, qui nous explique sans doute le vrai sens de *peintre du Roi de France* que lui donnent les *Anecdotes des Beaux-Arts*, tout en classant Serre parmi les peintres Espagnols (peintre du roi de France aurait pu ne vouloir dire après tout que peintre de l'Académie royale), Michel Serre se livra à sa prodigieuse fécondité. « La modicité des prix dont on payait ses ouvrages, dit la *notice des tableaux du musée de Marseille*, 1840, l'obligea souvent, il est vrai, de presser son travail, ce qui est cause qu'on voit de lui en Provence une prodigieuse quantité de

tableaux peu estimés des amateurs ; mais ceux qu'il a soignés peuvent être comparés à ceux des meilleurs coloristes. »

« Serre travaillait extrêmement vite. Les marguilliers d'une paroisse située auprès de Marseille étant venus lui commander un tableau pour le grand autel de leur église, il les retint à dîner, et pendant qu'ils se promenaient dans son jardin en attendant l'heure du repas, il commença et finit supérieurement le tableau, et le leur montra lorsqu'ils allaient se mettre à table ; les marguilliers, aussi ravis qu'étonnés, emportèrent en se retirant un ouvrage qu'ils comptaient n'avoir qu'au bout de plusieurs mois. » (Manuscrit communiqué à l'auteur des *Anecdotes des Beaux-Arts* par M. Gautier Dagoty père.)

Aussi ces mêmes *Anecdotes* nous apprennent-elles que l'abondant pinceau de Michel Serre ne lui valut pas seulement, à Marseille, honneur, mais profit, et qu'il « y devint très-riche. » Nous dirons dans quelques lignes quel autre sublime honneur il sut s'acquérir par ces grandes richesses. Avant d'arriver au grand citoyen, finissons-en avec le peintre à la riche et abondante palette.

Les vingt-cinq tableaux de Michel Serre que possède le musée de Marseille peuvent faire juger, par son côté grave sinon par celui de la grâce, le mérite brillant et facile de Michel Serre ; voici l'énoncé de ces tableaux tel que je le trouve dans le catalogue de 1840 :

La Fuite en Egypte. — Sainte Marthe terrassant le dragon en lui montrant la croix. — Saint Hyacinthe, de l'ordre de Saint-Dominique. L'ordre avait un magnifique couvent à Kiovie ; cette ville ayant été saccagée par les Tartares, saint Hyacinthe en sort, le saint sacrement d'une main et la sainte Vierge de l'autre, pour se rendre avec ses frères à Cracovie, l'an 1241 ; pendant sa route il opéra plusieurs miracles. — Le Père Éternel. — La Fuite en Egypte. — Repos en Egypte. — La Présentation au Temple. — Jésus au milieu des docteurs. — L'Agonie de saint Joseph. — Le martyr de saint

Pierre, dominicain. (C'est le fameux tableau que Michel Serre peignit à dix-sept ans.) — L'éducation de la sainte Vierge.

La vie de saint François d'Assise, en 14 tableaux : Naissance de saint François d'Assise. — Saint François renonce à son père pour ne reconnaître que Dieu en présence de l'évêque d'Assise, qui l'embrasse et le couvre de son manteau. — Le cardinal doyen remet à saint François, de la part du pape Honorius III, la bulle de la confirmation de son nouvel ordre, en 1223. — Saint François secourt un gentilhomme pauvre et mal vêtu dans la plaine d'Assise ; le même saint en prière devant un crucifix qui lui parle. — La sainte Vierge apparaît à saint François dans le lieu le plus solitaire de sa retraite. — Apparition miraculeuse de J.-C. et de la sainte Vierge à saint François dans le lieu appelé *Colle del Paradiso*. — Saint François reçoit des mains du Sauveur la règle de son ordre. — Rencontre de saint François et de saint Dominique près du camp de Damiette, où était la sixième armée des croisés. — Saint François reçoit par un séraphin à six ailes les stigmates. — Saint François propose au soudan des Sarrasins de se convertir à la religion chrétienne, et offre pour preuve de la vérité de son culte et de la fausseté de celui de Mahomet d'entrer avec les prêtres musulmans dans le feu, ce qui n'est pas accepté. — Saint François étant dans la solitude du mont Alverne, les animaux féroces vont lui lécher les pieds, et un ange lui apparaît et lui parle. — Mort de saint François en présence de ses frères, arrivée le 4 octobre 1226, à la quarante-cinquième année de son âge, la dix-huitième de l'institution de son ordre. — Apparition de saint François à ses religieux sur le char d'Élie. — L'ombre de saint François.

Michel Serre avait choisi là un héros qui n'était guère fait pour les arts de son temps. L'époque primitive de la peinture en Italie avait affectionné la pâle, raide et macérée figure de saint François. Sous un règne de foi encore ferme, cinquante

ans avant Michel Serre, deux hommes d'un caractère grave, d'une piété fervente, avaient pu entreprendre, chacun avec son pinceau, deux poèmes de la vie monastique, Lesueur son saint Bruno, Champaigne son saint Benoît; encore doit-on dire que les figures de saint Bruno et de saint Benoît sont la représentation d'une religion douce, tendre et tranquille, comparées à l'ascétisme violent, mystique et sombre de saint François. Or, à l'ouverture du dix-huitième siècle, où la peinture comme les mœurs ne cherchaient que douceur et plaisance, il eût été monstrueux qu'un peintre eût songé à traduire cet ascétisme contemplatif et tourmenté qui séduisit et absorba toute la période héroïque de la peinture ombrienne et toscane, et dont tous les Italiens et Espagnols des âges antérieurs à Michel Serre, dont Rubens lui-même, dans le sublime tableau des Stigmates, qui se voit au musée de Gand, avaient si bien senti la profonde et dévorante poésie. Quand, il y a sept ans, je vis au musée de Marseille les premiers tableaux de Michel Serre qui m'eussent arrêté, je notai en marge du catalogue : « Manière génoise, peinture douce à grandes oppositions de lumière et d'ombre, mais sans grand style. »

Il est plus juste et plus indulgent de conclure en affirmant que Michel Serre, tout en recueillant en Italie et en Provence les traditions de peinture de ces pays, avait emporté de sa Catalogne, petit enfant de huit ans, plus d'instincts natifs qu'on ne songerait à le supposer, et que, par son sentiment du réalisme, sa fougue d'invocation et sa fermeté de coloris, Michel Serre a été l'un des derniers tempéraments bien organisés d'artistes qu'ait vu naître l'Espagne.

Michel Serre avait soixante-six ans et jouissait à l'aise de la gloire et des biens qu'il avait acquis, quand tomba sur Marseille cette terrible peste de 1720, qui fut l'un des plus sinistres événements de ce dix-huitième siècle, à la fois doux et sombre. J'ai à copier là une belle page de l'histoire

des arts, la plus belle de celle de Michel Serre. Je l'extrairai sans commentaires des *Anecdotes des beaux arts* :

« L'exemple de patriotisme et de courage que donna cet artiste mérite de passer à la dernière postérité. Lorsque la ville de Marseille était en proie aux horreurs de la peste, dont on ne peut lire les détails sans frémir et sans répandre des larmes, ce peintre généreux s'empressa d'être utile à des infortunés qu'il regardait comme ses concitoyens, tandis que cette malheureuse ville était abandonnée de la plus grande partie de ceux dont elle avait lieu d'attendre des secours (le marquis de Piles et surtout l'évêque et les deux échevins Estelle et Moustier, ont immortalisé leur mémoire dans l'âme de tous ceux qui chérissent les bienfaiteurs de l'humanité. Il est sûr que s'ils avaient cédé à l'effroi général, la ville de Marseille était absolument détruite), Serre exposait sa vie, en se chargeant des soins les plus périlleux, comme de faire enlever les cadavres qui remplissaient les rues de son quartier, et de visiter souvent les pestiférés. L'humanité le porta même à nourrir un grand nombre de personnes pendant plusieurs mois, et à dépenser avec joie pour une ville devenue sa patrie les sommes qu'il avait amassées par son travail. (*Journal abrégé de ce qui s'est passé à Marseille lors de la peste*, etc. Paris, 1721, pages 126-127.)

» A peine réchappé de la contagion générale, il voulut que la peinture immortalisât les scènes affreuses dont il venait d'être témoin. L'âme encore remplie des plus tristes images, son pinceau les transporta sur la toile. On voyait dans les deux tableaux qu'il produisit toutes les horreurs auxquelles Marseille avait été en proie ; mais que ces ouvrages causèrent de chagrins à leur estimable auteur ! Serre les envoya par son fils dans la capitale de la France, et le chargea de les vendre à M. le Duc ou bien au Régent. Le jeune homme, au lieu d'obéir à son père, ou n'ayant pu peut-être se défaire avantageusement des deux tableaux, prit le parti de les montrer pour de l'argent à la foire Saint-Germain. Cette action

rit perdre à Serre une partie de l'estime qu'il s'était acquise parmi nos grands artistes; il eut beau vouloir se justifier, on soupçonna toujours qu'il avait eu part au procédé peu noble et trop intéressé de son fils. (Manuscrit de M. Gautier Dagoty père.) — Cependant, Xeuxis fut-il déshonoré dans la Grèce parce que les Crotoniates firent voir pour de l'argent son fameux tableau qui représentait Hélène? »

Et Géricault? et David? ne firent-ils pas voir aussi, pour de l'argent, ces deux illustres maîtres de notre époque, l'un à Paris, en l'an VIII, ses *Sabines*; l'autre en Angleterre, son *Radeau de la Méduse*, exposition qui lui valut 20,000 francs? Ont-ils encouru la moindre honte de leurs contemporains? Non; mais que voulez-vous? Moi, j'aime cette chatouilleuse dignité de la corporation des peintres, qui ne veut pas que la moindre suspicion vénale entache le respect qu'elle a de l'art en chacun de ses membres, même les plus éloignés, et en ce temps d'hérarchie sociale, tout n'était-il pas ainsi? et qui aujourd'hui, dans la décomposition de tout ordre sacré, ne regretterait ce respect que chacun professait alors avec une simplicité naïve et grave pour sa famille, pour sa corporation, pour soi-même? — Les deux tableaux de Michel Serre, représentant la Peste de 1720, revinrent de Paris à Marseille, et Jean Bernoulli les y vit dans la salle du Conseil à l'Hôtel de ville.

En même temps que Michel Serre peignait sur les lieux mêmes qu'il avait vus encombrés de cadavres, les deux tableaux de la peste de Marseille, J.-B. de Troy, le fils, peignait sur le même sujet une autre immense composition, qui fut gravée par Thomassin en 1727 (la chalcographie du musée du Louvre en possède la planche); J. Rigaud le dessinateur gravait, lui aussi, deux représentations des mêmes tristes scènes. Mais malgré les rares talents de ces deux hommes, les tableaux de Serre conservaient cet intérêt poignant de la vérité, la sincérité de récit d'un témoin plein de feu et de pitié; cette traduction intime et émouvante des costumes, du ciel, des

visages, des rues, qui donnent à la *Liberté* d'Eugène Delacroix et à la *Rue* de Meissonnier son terrible attrait poétique.

Quant à ce mauvais fils, que Michel Serre avait chargé d'aller conduire à Paris les chefs-d'œuvre de sa vieillesse, comme Puget avait chargé son fils François d'amener à Versailles et de présenter à Louis XIV son groupe d'Andromède, et qui avait, par imbécillité peut-être plutôt que par méchant vouloir, terni la vieillesse de son père, je le croirais volontiers l'auteur d'un grand dessin à la plume que possède le Louvre, copie très-lourde et d'une patience inepte de la gravure du Couronnement de la reine Marie de Médicis, d'après Rubens ; ce dessin porte au bas, à sa droite, la signature : *Calamo delineavit Mich. Serre.*

Serre se retrouvant, à l'âge de 67 ans, sans autre ressource que son talent, puisqu'il venait de dépenser noblement, pour les pestiférés de Marseille, les richesses dont Marseille avait payé ses talents, avait essayé, par ses deux tableaux, qui eurent un si triste sort, de recommencer sa fortune. Sa réputation avait pu souffrir à Paris par la folie de son fils, mais son caractère n'avait pas eu besoin de se justifier à Marseille (j'aurais même idée que ce fut pour honorer la générosité de cœur d'un artiste qui, luttant contre le désespoir public, au milieu des ravages d'une peste terrible, avait su élever son dévouement pour sa patrie adoptive au niveau de celui du sublime évêque Belzunce, que lui fut conférée la dignité de lieutenant du Roi à Sallons). Du moins est-il certain que Michel Serre fut chargé alors de plusieurs tableaux pour les religieuses de Sainte-Claire et pour la paroisse de la Madeleine de Marseille, ainsi que pour les carmélites d'Aix. Et puis surtout il eut à peindre un grand nombre de tableaux commémoratifs et d'*exvoto* pour la peste de Marseille. J'ai vu à la Ciotat, chez un habile peintre, homme très-obligé, M. Gardin, employé dans les bureaux de la marine à la Ciotat, auquel on l'avait donné pour le restaurer, un tableau appartenant à l'Eglise de Cassis, et qui représentait la Vierge

adorée ou remerciée par des prêtres et des magistrats de la bourgade. Les portraits étaient peints avec des touches très-larges et très-adroites, et un sentiment très-vigoureux, qui ne trahissaient certainement ni la lourdeur de la vieillesse ni l'épuisement du génie.

Enfin le 10 octobre 1733, ainsi que le certifient les registres de l'Académie royale de peinture et sculpture conservés au Palais des Beaux-Arts, Michel Serre mourut à Marseille, sa seconde patrie, âgé de 79 ans. On a donné pour date de sa mort les années 1728, 1729, 1735 ; mais les registres de l'Académie doivent faire foi. Son titre d'originaire de Catalogne l'a fait exclure des biographies provençales et françaises, et les historiens de la peinture espagnole, Bermudez et Quilliet, n'ont voulu savoir et citer que ce qu'en avaient dit Dandré-Bardon et les *Anecdotes des Beaux-Arts*. Quant à moi, qui me suis donné pour tâche de recueillir les miettes de génie semées dans nos provinces par tous les peintres qui y avaient fixé leur vie et laissé leurs travaux, j'ai cru, comme l'auteur de la notice des tableaux du musée de Marseille, qu'il « était juste de faire connaître ici un artiste que la renommée a oublié et qui mérite une place parmi les grands maîtres. »

---

P. S. — Les tableaux de la Peste de Marseille, par Michel Serre, sont mentionnés en novembre 1723, par le journal de Mathieu Marais (*Revue rétrospective*, t. IX, p. 427) : « On a » montré à Paris deux tableaux représentant au naturel la Peste » de Marseille, par le sieur de Sevre (sic et remarquez toujours » le *de* à Paris), peintre de l'Académie et des galeries (lisez » galères). Voilà d'affreuses beautés, a dit le duc d'Orléans. » Personne n'a été curieux de garder en France les représentations de ces monstres horribles ; elles ont été vendues aux » Anglais, qui aiment à repaître leurs yeux de ces spectacles. » — Si cela est vrai, observe M. Anat. de Montaiglon qui me communique cette curieuse note, les tableaux de la



Peste, que Bernoulli aurait vus à l'hôtel de ville de Marseille, auraient été de nouveaux tableaux. — Moi, je verrais plutôt dans cette histoire quelque conte inventé par Serre le fils; ou peut-être, après avoir montré les tableaux de son père à la foire de Saint-Laurent, ce mauvais fils trouvait-il fructueux, avant de les rapporter à Marseille, de les faire voir en Angleterre, où ces exhibitions payantes sont de bien plus vieille date et plus honorées que chez nous. Peut-être encore est-ce seulement un projet de vente qui ne s'est pas réalisé ?

**RAYMOND LA FAGE.**

## RAYMOND LA FAGE.

Dans l'empyrée des arts que tant de poètes ont rêvé, il semblerait que les plus belles anréoles dussent être réservées à ces génies robustes, sauvages, abondants, puissants, qui, nés et vivant hors des tranquilles et régulières écoles, ont produit leur œuvre étrange sans trop connaître eux-mêmes la mesure ni les procédés naturels de leur fécondité. — Mais si l'instrument de pensée que Dieu leur a mis aux mains n'est pas de ceux que le biographe a coutume de voir entre les doigts de ses plus habituels héros, le pauvre homme ne saura par quelle porte les faire entrer dans son livre ; et fussent-ils demi-dieux, ils attendront un plus hospitalier. — Comme si le pinceau faisait l'artiste !

En plein siècle de Louis XIV, la France produisit un artiste d'une si monstrueuse énergie que l'Italie, qui l'entrevit un moment, en fut épouvantée, et voulant trouver un maître à son audace, se crut obligée de réveiller l'ombre sacrée de Michel-Ange. Cent ans après sa mort, quand d'Argenville le citait, il ne l'appelait encore que le fameux La Fage. Tous les plus délicats cabinets de son temps se disputaient à grands prix ses croquades. Il mourut jeune, laissant une œuvre immense et une renommée alors éblouissante ; car alors on estimait que la plume de La Fage valait les plus savantes brosses du monde ; et Le Brun, j'en suis sûr, n'eût

pas si vivement ému Rome : Le Brun, selon moi, n'avait pas un sentiment aussi intime du grand art d'alien que La Fage, le dernier des Florentins. Mais cet homme est attachant par son extraordinaire organisation et jusque par les grossiers vices de sa vie ; quoi de plus fantasque que son histoire ? Je vais tâcher de vous en recueillir les bribes dans les livres épars.

Raymond La Fage ou de La Fage (1) vint au monde dans une bourgade du Languedoc, à Lisle en Albigeois. L'*Abece-dario pittorico*, publié à Naples en 1733, le dit *ugonotto Parigi*no ; mais son erreur vient, j'imagine, de ce que le mot albigeois est resté dans l'esprit de l'Europe méridionale, depuis les fameuses guerres religieuses du moyen âge, synonyme d'hérétique. Sur la date de sa naissance, il y a une comédie d'incohérences et de fautes d'arithmétique qu'il faut que je donne au lecteur ; il en prendra une juste idée de la perplexité où les écrivains, faisant autorité en histoire d'art, peuvent laisser ceux qui les suivent : Gandellini fait naître La Fage en 1656 et mourir en 1684 ; Basan le fait naître en 1640, mourir en 1690 à l'âge de quarante-deux ans ; Huber et Kost, naître en 1654 ; la *Biographie universelle*, lui assignant la même année de naissance, le fait mourir en 1684, âgé de trente-quatre ans. Le consciencieux M. Robert Dumesnil lui-même n'a pas su calculer ; il le dit né en 1650,

(1) Il a vécu au dix-septième siècle un autre habile artiste du nom de La Fage, avec lequel il ne faut point confondre notre grand dessinateur à la plume :

« Niccolo La Fage, o La Fas, disait l'*Abece-dario pittorico*, francese pittore di ricami in Roma, e bravo disegnatore. — Nicolas La Fage (annote Mariette) était dessinateur d'ornements. Le père Orlandi, qui lui donne la qualité d'excellent dessinateur, le confond avec Raymond La Fage qui a vécu depuis. Celui dont il est question ici vivait au milieu du siècle dernier ; il était à Paris en 1641 ; il y était venu à son retour d'Italie, et il était ami de M. Poussin. »

et mort âgé de trente ans en 1684. Le cabinet Paignon-Dijonval possédait un portrait dessiné de La Fage, où se lisait sur un rouleau : *N. R. La Fage, Gallus pictor; natus 1648, obiit 1690*. A ce compte il aurait vécu quarante-deux ans. Mais trois hommes, parlant de La Fage, semblent particulièrement dignes de crédit, comme contemporain, comme ami, comme compatriote : c'est Florent Le Comte qui s'en est occupé longuement au tome troisième de son *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure* (Paris, 1700), pag. 206 et suiv. ; c'est Bernard Dupuy du Grez, avocat au parlement de Toulouse, pages 104 et suiv. de son *Traité sur la peinture* (Toulouse, 1699) ; c'est enfin Van der Bruggen, marchand d'estampes et graveur, passionné pour les dessins de La Fage, qui publia, à Paris, en 1689, après sa mort, un *recueil de ses meilleurs dessins gravés par cinq des plus habiles graveurs*, en tête duquel il écrivit un beau *discours sur l'œuvre de La Fage*. Van der Bruggen le disait mort en 1684, âgé seulement de vingt-huit ans, par conséquent né en 1656 ; Dupuy du Grez le fait mourir âgé d'à peu près trente-deux ans, ce qui le ferait naître en 1652 ; Florent Le Comte dit qu'il mourut en 1684, âgé seulement de trente ans, *id est* né en 1654, date adoptée par la *Biographie toulousaine* elle-même. Il serait peut-être prudent de s'en tenir à cette date ; mais la persistance de Van der Bruggen, d'un artiste si particulièrement dévoué à la gloire de La Fage, nous doit entraîner, malgré quelques invraisemblances qui se rencontreront. D'ailleurs l'irrésistible autorité de Mariette ne s'accorde-t-elle pas avec Van der Bruggen ? « Raymond La Fage, dit-il, dans son *Abecedario*, est né à l'Isle en Albigeois, le 1<sup>er</sup> octobre 1656, et est mort le 4 novembre 1690 (je crois à Lyon). » Presque tout ce qui nous est parvenu sur Raymond La Fage a été évidemment dicté par la tradition. L'imagination populaire est frappée de l'extravagance anormale de tels génies aventuriers. Leur légende est moins académique, mais elle a bien plus de saveur ; seulement la coordonnance des té-

moignages devient souvent bien difficile pour l'historien scrupuleux. Deci et delà je vais vous donner les phrases de mes auteurs.

Le dessin fut à Raymond La Fage comme un don naturel. Né dans un village du Languedoc, où l'on n'entendit jamais parler de peinture, destiné par ses parents à toute autre chose qu'au dessin, il s'y adonna tout par instinct. Il n'avait jamais, dans son enfance, dessiné d'après la bosse ni d'après le modèle vivant; il avait imité dans ses commencements quelques endroits des *Travaux d'Ulysse* de l'abbé de Saint-Martin (le Primatice), qu'avait gravés admirablement Théodore Vanthulden d'après les fresques de Fontainebleau, détruites depuis ce temps par Louis XV, et que l'habile élève de Rubens avait dédiés, en 1633, à monseigneur de Liancourt (1);

(1) L'exemplaire du van Thulden de La Fage ne s'est point perdu. En 1833, date de la publication de la *Biographie toulousaine*, il existait entre les mains de M. Virebent, architecte de la ville de Toulouse. « Sur le revers du feuillet qui couvrait le frontispice, on voit une esquisse de la main de cet homme illustre. Cette esquisse représente un victimaire placé devant un autel, et prêt à frapper un taureau qu'un prêtre lui montre de la main gauche. A côté de ce dessin, on lit une note écrite par Dupuy-Dugrez : « J'ay acheté ce liure du sieur Lacombe, qui l'auait alquis du père » de La Fage, qui estait si bon dessinateur. Il luy auait servi d'exemples » dans ses commencements. La Fage vint assez jeune à Tolose, sachant » dessiner d'invention presque de la manière de ce liure. Il ne sçauait » pas peindre, et Delbosc luy donnait de l'employ pour coucher des cou- » leurs à la détrempe. Il s'en alla du costé d'Italie et à Rome. » (La Fage a un peu dérouté tous ses contemporains par l'incertitude et les brusques caprices de ses vagabondages). « Puis à Paris, où l'on fut surpris dans » l'Académie de ce qu'il sçauait faire. Une *coquine* le débaucha; il s'en » alla à Rome une seconde fois, et cette femme alla l'y trouver. Il revint » à Paris, et puis encore à Tolose, et ensuite à Lyon, où il mourut âgé » de trente-un ou trente-deux ans, en 1685 ou 1686. C'estait un assez » petit homme, camard, noireau; il auait la mine assez basse, il auait » une grande imagination et beaucoup de mémoire. Il aimait les viandes » salées et le vin, et il aurait préféré des sardines à des perdrix. »

La Fage n'en copia pas exactement les figures ; il en avait pourtant si bien compris la manière, qu'il en faisait de mémoire ou d'invention de tout à fait semblables ; c'est là certainement qu'il trouva la source d'une élégance jeune, souple, noble, fière, de mouvements libres et grands. Il conserva toujours du moins la vigueur de cette élégance ; car, malgré ses épaisseurs habituelles de formes, jamais La Fage n'est lourd. Son père, ne pouvant souffrir ses griffonnements continuels, où il employait tout son temps, le maltraita si rudement qu'il l'obligea de se réfugier à Toulouse en 1666 ou 1667. Quand il y arriva, on ne croyait pas qu'il fût capable de faire les dessins qu'il montrait : il était si jeune ! Dupuy du Grez dit qu'il avait alors seize à dix-sept ans. Suivant Van der Bruggen et Mariette, il en aurait eu tout juste dix ou onze. Il se logea à Toulouse chez un chirurgien des plus employés, qui ne manqua pas de lui fournir toutes les occasions pour exercer son génie dans l'envie qui le portait à lui montrer la science qu'il professait (j'ai peine à me figurer, quoi qu'en dise là Florent Le Comte, un chirurgien tâchant de faire entrer la science de la chirurgie dans la tête d'un enfant de dix ans). Mais le dessin, qui avait pour La Fage bien d'autres charmes, le fit bien plutôt apprendre à imiter le chef-d'œuvre de la nature qu'à en connaître les infirmités. Il se mit lui-même à copier des squelettes, et, à l'occasion de quelques livres d'anatomie et de quelques dissections qu'on faisait chez ce chirurgien, il plaça les muscles sur les os, et commença par ce moyen à connaître ce qui soutient la machine de l'homme et les ressorts qui la font mouvoir. Poussant ses connaissances toujours plus avant, il hasarda de mettre des figures ensemble. — De plus, les ouvrages de Bachelier, les plus belles peintures qu'on voie à Toulouse, et quelques estampes qu'il considéra, le firent bientôt dessiner encore d'un meilleur goût. Il imprimait fortement dans son imagination tout ce qu'il avait le temps d'observer, et travaillait sur cette idée, et quand il avait vu

attentivement une estampe, un tableau ou une figure de relief, il s'en souvenait toute sa vie. D'Argenville, assez bien renseigné sur l'école de Toulouse, le cite comme le premier élève de Jean-Pierre Rivalz, et le condisciple de son fils Antoine. Dans les dessins et eaux-fortes de ces Rivalz on trouve beaucoup de cette manière libre et grande qui caractérisa La Fage, et d'Argenville se trouve d'ailleurs appuyé dans son assertion par le gai récit que fait la *Biographie Toulousaine* de la jeunesse et de l'éducation de La Fage : or, la *Biographie Toulousaine* se vante d'extraire tout ce qu'elle rapporte sur La Fage de mémoires originaux ; et les autres détails, elle les tient de M. Suau, habile professeur à l'école spéciale des Arts de Toulouse, et l'un des élèves du dernier des Rivalz :

« La vue des fresques qui décoraient les voûtes de la belle église de Sainte-Cécile, à Albi, agrandit les idées (de ce tout jeune homme). Il composa quelques tableaux pour des peintres italiens qui parcouraient alors les campagnes, et sans autre guide que la nature, il parvint à traiter, avec un égal succès, tous les sujets qui lui étaient proposés. J. P. Rivalz, ingénieur de la province de Languedoc, jouissait, comme peintre, d'une très-grande réputation. La Fage résolut d'aller lui offrir ses services. Il vint à Toulouse et se présenta dans l'atelier de Rivalz à l'instant où celui-ci faisait le portrait de l'annaliste Lafaille. Mal vêtu, parlant avec difficulté, La Fage ne pouvait être reçu avec beaucoup de distinction ; il balbutia quelques phrases, et finit par offrir à Rivalz de dessiner les figures des tableaux qu'il aurait à peindre dans la suite. Étonné de cette proposition, et encore plus de la tournure de celui qui la faisait, Rivalz demanda à voir quelques-uns des ouvrages renfermés dans le portefeuille que La Fage portait. Le peintre toulousain y trouva des dessins exécutés avec une rare facilité et une grande correction, et des compositions qui annonçaient beaucoup de génie ; mais il hésitait à croire que l'individu qui se trouvait en



possession de ces objets en fût l'auteur. Lafaille le confirma dans ce doute, et alors on proposa à La Fage de traiter sur-le-champ un sujet donné; celui-ci accepte la proposition, et insiste pour qu'on lui indique promptement ce sujet. On lui prescrit de dessiner Josué arrêtant le cours du soleil pour terminer la défaite des Chananéens. La Fage s'assoit près de la porte de l'atelier, et en moins d'une demi-heure termine son ouvrage. Il le présente; Rivalz, étonné, donne des éloges à La Fage, mais lui observe qu'il n'aurait pas dû placer le personnage principal dans l'un des angles de la composition. Le jeune artiste demanda cinq minutes pour réparer cette faute; il joignit une feuille de papier à celle sur laquelle il venait de dessiner, et y représenta avec force quelques scènes du combat des Israélites contre leurs ennemis; de sorte que cette partie se liait parfaitement avec celle qu'il avait d'abord tracée. Rivalz, ne pouvant plus douter des talents de La Fage, voulut s'attacher ce jeune homme, non pour lui faire dessiner les figures de ses tableaux, mais pour lui donner les moyens de perfectionner des talents qui donnaient déjà tant d'espérances. Après avoir demeuré un peu plus d'un an à Toulouse, La Fage partit pour Paris avec Antoine Rivalz; tous deux furent à l'Académie, afin de dessiner, d'après le modèle vivant, ce qu'ils n'avaient pu faire à Toulouse. Mais la figure singulière et le costume de La Fage excitèrent des ris immodérés, et tandis qu'appuyé sur les bancs, il contemplait attentivement le modèle, il devint le sujet d'une caricature que l'on fit bientôt passer de main en main. La Fage ne put la voir; il s'aperçut cependant que lui seul égayait en cet instant l'assemblée, il se retourna, dessina de mémoire le modèle, et sortit laissant son portefeuille dans la salle. Le lendemain, avant l'heure de l'ouverture des classes, il fut placé sur la porte de celle où il était entré la veille, un grand dessin qui représentait les professeurs et les élèves groupés autour du modèle; les têtes étaient ressemblantes, et les uns et les autres avaient de longues

oreilles d'âne ; Louis XIV, entrant dans la salle un fouet à la main, témoignait son indignation de voir une académie ainsi composée. Ce dessin excita l'étonnement ; on le compara à ceux que La Fage avait laissés dans son portefeuille : on s'aperçut que tous ces ouvrages étaient de la même main, et l'on admira le talent du jeune artiste ; mais comme il ne paraissait point, les professeurs de l'Académie l'envoyèrent chercher. Épouvanté par cette démarche, il craignit d'être puni à cause du dessin qu'il avait exposé, et prit aussitôt la fuite ; ses passe dirigèrent vers Toulouse. Un assez mauvais peintre à fresque, qui déjà l'avait employé, le chargea de passer sur les murs des couches de couleur à la détrempe. La Fage fit pendant quelque temps ce métier ignoble, qui convenait assez à ses habitudes et à ses inclinations..... Un jour, quelques-uns de ses compagnons ayant maltraité le fils d'un conseiller au parlement, on introduisit une procédure dans laquelle il fut compris ; il l'apprit, et fut de suite chez le procureur général chargé de poursuivre les coupables. Lassé d'attendre dans une antichambre, où les valets l'avaient introduit, il ramassa quelques morceaux de charbon, et dessina au-dessus de la cheminée un sujet dans lequel il voulut exprimer les forfaits qui souillent trop souvent la terre. Des brigands dépouillent un vieillard, un autre tombe sous les coups de quelques assassins ; des soldats barbares livrent aux flammes dévorantes une vaste cité ; le viol, le meurtre signalent la conquête d'une province. A la vue de tant de forfaits, Astrée indignée s'éloigne du séjour des hommes, et remonte dans les cieux. La Fage avait à peine esquissé ce dessin, lorsque la porte du magistrat s'ouvrit ; l'artiste expose, en tremblant, les raisons qui démontrent qu'il n'a pris aucune part au crime dont il est accusé ; le magistrat éclate en menaces. — Eh bien, monseigneur, dit l'artiste, faites-moi traîner dans les cachots ; mais avant d'y entrer, permettez-moi d'ajouter au dessin que je viens de tracer sur votre cheminée les deux figures qui y manquent : ce sont

celles de la Colère et de la Prévention. — Le magistrat, surpris, regarde sa cheminée ; étonné de la beauté des figures qu'il voit, il s'écrie : Qui donc êtes-vous ? La Fage se nomme, et parle de Rivalz, son protecteur. — Je serai dorénavant le vôtre, dit le procureur général. La procédure est annulée, et l'artiste reconnaissant termine le dessin commencé. — Plus de cent vingt ans après cette aventure, ce dessin a été transporté dans le musée de Toulouse par les soins de M. Virebent, architecte de la ville, et restauré par M. Roques père, professeur de peinture (maître de M. Ingres). » — Mariette nous révèle encore, dans son *Abecedario*, un autre protecteur de la jeunesse de La Fage, et certes ce ne dut pas être le moins ardent ni le moins ingénieux : « La personne qui lui tendit la main dans sa jeunesse et qui lui procura le moyen d'aller à Rome, est M. Foucault, alors intendant de Montauban ; » celui-là même dont Largillière nous a peint le portrait, et qui, durant tout le temps de son intendance à Caen, exerça en faveur de Ségrais, de Galland et de toute l'Académie de Caen, un si aimable patronage.

Voilà ce que les écrivains ont raconté de l'éducation de La Fage ; et de cette éducation découla l'œuvre entière de sa trop courte vie. Il apprit des dessins du Primatice la grande et élégante tournure des figures et des compositions florentines ; quant à la nature, il n'étudia que des écorchés ; mais quoi ! le grand Michel-Ange étudia-t-il sur un autre modèle ? Qui lui reprochera, après dix ans d'études anatomiques, d'avoir peint de pratique la chapelle Sixtine, et modelé de pratique les tombeaux des Médicis ? Quand d'ailleurs on porte en soi, comme Michel-Ange et La Fage, un sentiment sublime de la vie et du mouvement, — un squelette pose devant vous, ce n'est pas de tel ou tel homme mort d'hier, c'est de l'homme éternel que vous apprenez les ressorts. — L'éducation ordinaire des peintres, en dissipant leur observation sur les infinis détails de la nature colorée, amollit, intimide, hébète trop souvent leur génie. L'étude du sque-

lette vous apprend cette fière outrance des muscles et des mouvements humains qui permet à un grand dessinateur de donner à un faquin qu'il a regardé gesticulant dans la rue la tournure puissante d'un demi-dieu.

La Fage ne peignait jamais. Sous sa plume ou sous sa pierre noire ne naissaient que violences bachiques ou violences de terreur : chutes d'anges, géants foudroyés, déluges, pestes, mêlées de batailles, constructions de villes colossales, festins bibliques. Rien n'est plus grandiose que les scènes qu'il a tirées de la vie de Moïse, auquel il a conservé ce profil de bouc sauvage qu'on avait remarqué dans la statue de saint Pierre-ès-Liens. — Le dirai-je : je retrouve bien mieux en lui, sans qu'assurément il y ait songé, la vive et savante invention du Poussin que dans pas un de ses attentifs imitateurs. Dans ses frises de bacchantes je le trouve supérieur en païenneté à Jules Romain lui-même. Il est gêné dans les compositions historiques aux mouvements modérés. Il faut que sa verve soit sans frein. Les images tombaient de sa plume aussi vite que conçues. Un démon lui conduisait la main, disaient ceux qui le voyaient travailler. Alors il rencontrait certaines tournures de personnages, ou certains groupes de douleurs, d'un sentiment inouï. La gesticulation de ses figures était d'un style superbe; personne, à mon sens, n'a mieux compris parfois le mouvement calme de l'antique; et à côté de certaines contorsions fougueuses, il savait réserver une grâce élevée à ses femmes, à ses enfants, à ses jeunes hommes; mais l'audace, l'audace, l'audace était son génie; et depuis les grands Italiens je ne vois que deux modernes dont les croquis à la plume rappellent une puissance et une sûreté de science comparables à celles de La Fage : — Géricault et Delacroix. — Il a gravé à l'eau-forte nombre de pièces d'une liberté et d'une vivacité inimaginables dont M. Robert-Dumesnil a donné le catalogue dans son *Peintre-graveur français*. Les ouvrages de clair-obscur, dit Dupuy du Grez, qu'il a faits en divers endroits avec de la

Pierre noire sur des murailles et de grande ordonnance, surpassent ce qu'il faisait sur le papier et sur le vélin. Il était très-abondant : son imagination et sa mémoire lui fournissaient toujours de belles choses. Il se souvenait également de toutes les histoires qu'il avait vues en peinture, et de celles qu'il avait lues dans les livres ; il n'avait point d'autres estampes que quelques académies qu'on croyait d'après Michel-Ange, et quelques esquisses qu'il avait faites de plusieurs belles choses. — Et en effet, d'après l'éducation de La Fage, sa mémoire devait être fatalement tout son génie, toute sa science, et il l'avait prodigieuse. La mémoire, croyez-le bien, devient, après les études de jeunesse, le génie et la science de tous les esprits vigoureux et abondants. Pensez-vous que Rubens ait consulté souvent le modèle de chair pour sa galerie de Médicis ? ou Jules Romain pour le palais du Té ? ou le Poussin pour les Sacrements ?

Cet humble dessinateur à la plume, La Fage, pensionné par l'intendant Foucault, arriva donc tout jeune à Rome, où Antoine Rivalz vint le joindre. Rome était en effet la seule ville où La Fage pût épurer son goût et fortifier sa science, tout en maintenant la fierté de sa manière ; — et à ce premier séjour se rapporte encore une anecdote que me fournit la *Biographie Toulousaine*, car il est vrai que la vie de La Fage foisonne d'anecdotes, tout ainsi que celle d'un peintre antique. C'est à propos du prix de dessin que La Fage remporta à Rome : « Toujours insouciant, La Fage ne s'était point préparé pour le concours, il connaissait seulement le programme qu'il fallait remplir. Peu d'heures avant le jugement, il entend les fanfares qui annoncent que la lice est ouverte ; il taille seulement alors sa plume, car rarement il se servait de crayon, et dessine le sujet proposé ; mais peu content de cet essai, il prend la résolution de faire une autre esquisse. Cependant l'heure du jugement s'approchait ; La Fage n'avait point d'autre papier que celui sur lequel il avait d'abord travaillé ; il retourne la feuille, trace avec une

promptitude et un talent extraordinaires une composition digne des plus grands maîtres, et l'envoie aux juges déjà réunis. Le prix lui fut accordé à l'unanimité, et son dessin, mis entre deux glaces, fut placé sur un pivot et conservé dans le lieu des séances de l'Académie. »

La Fage visita avec empressement dans Rome les ouvrages de réputation, — je cite Florent Le Comte; son discernement lui donna la facile intelligence des mystères les plus impénétrables de l'art; de manière que sa mémoire heureuse lui représentant les choses les plus éloignées, il trouvait sans peine toutes les idées dont il avait besoin dans les sujets qu'il produisait; en sorte que la fécondité de son génie lui faisait traiter toutes sortes de sujets différemment, même en différentes manières, avec tant de facilités que des personnes l'ont comparé publiquement à Annibal Carrache. Il faut dire ici que La Fage professait pour ce grand dessinateur du palais Farnèse une si extraordinaire estime, qu'il n'en parlait jamais que comme d'un homme inimitable. Ce penchant particulier pour le Carrache lui venait sans doute de ce qu'il envoyait cette sûreté de main qui, disait-on, avait permis à celui-ci, à force de science, de figurer en trois coups de crayon tout ce qui lui plaisait. Le dessin de La Fage est, à mon avis, presque aussi savant que celui des Carraches, et a bien souvent plus de mouvement et de caractère. Pendant cinq ou six ans qu'il demeura tant à Rome qu'en divers lieux de l'Italie, — c'est Florent Le Comte qui repare, — il a terminé des dessins d'un travail prodigieux et d'une production surprenante, même sans rature, tant il est vrai que sa main était prompte à obéir à sa pensée; il avait pour les femmes et pour les enfants beaucoup d'airs de grâce, de naïveté et de tendresse: ce bel esprit, quoique admirable dans ses productions, n'avait pourtant pas une conduite aussi réglée qu'il devait avoir. — Mais l'impression d'enthousiasme et comme de frayeur que produisirent dans Rome, si ferme appréciatrice des grandes âmes d'artistes, les gigantesques

griffonnages de La Fage, est à peine imaginable. Il faut lire les propres paroles de l'*Abecedario pittorico*, où, cinquante ans après la mort de La Fage, le père Orlandi paraît encore sous le coup de l'étonnement romain : « Raimundo La Fage fece stupire Roma per il terribile modo del disegnare a pochi tratti, e puri contorni, con tale ferocità, che pareva si burlasse del Buonarroti, di Giulio Romano, e di Annibale Carracci ; pure non si fermò in Roma, che per tre anni sotto il pontificato d'Innocenzio XI. Non si pasceva, che di alici, e caviale ; era sterminato bevitore, e se non era ubriaco non dava di piglio alla penna, per disegnare, e formare istorie in modo per così dire di zifre, lequali nelle feste d'apparati di pitture si esponevano al publico concorso per maraviglia. » En français cela veut dire que « Raymond La Fage mit Rome en stupeur par sa terrible manière de dessiner à peu de traits et à sûrs contours, avec une telle furie, qu'il semblait se moquer du Buonarroti, de Jules Romain et d'Annibal Carrache ; il ne s'arrêta cependant dans Rome que pendant trois ans, sous le pontificat d'Innocent XI. Il ne se nourrissait que d'anchois et d'œufs de poissons salés. C'était un déterminé buveur, et s'il n'était ivre il ne mettait pas la main à la plume pour dessiner et former des compositions, en manière pour ainsi dire de chiffres ou d'hiéroglyphes, lesquelles, dans les fêtes d'apparat ou les exhibitions solennelles de peinture, s'exposaient comme des merveilles à l'empressement public.

Le cavalier Bernin, cette dernière ardente incarnation de Michel-Ange en Italie, et Carle Maratte, le dernier apôtre de Raphaël, peintre habile, mais d'une science froide, lui avaient voué une admiration éclatante. « Pendant son séjour à Rome, lit-on dans les *Anecdotes des beaux-arts*, La Fage alla voir Carle Maratte, pour lors à son atelier, et qui n'eut pas plus tôt aperçu l'artiste français qu'il abandonna son ouvrage et le pressa de prendre un pinceau. La Fage s'en défendit, en disant qu'il n'avait jamais essayé de peindre : Nous sommes fort heureux, s'écria Carle Maratte, car si vous étiez entré

dans la même carrière, nous serions forcés de vous céder la palme, et moi, tout le premier, j'aurais quitté le pinceau. Il est fâcheux que La Fage n'ait pas eu de conduite : les cabarets et les mauvais lieux lui servaient ordinairement d'atelier. Il s'était établi depuis plusieurs jours dans une auberge, et y faisait une dépense qui paraissait au-dessus de sa petite fortune. La *Biographie Toulousaine* place cette scène à Marseille, à son retour de Rome. L'hôte, rempli d'inquiétude, vint enfin lui présenter son mémoire, au dos duquel La Fage, pour toute réponse, crayonna un dessin et le fit porter à un amateur, dont il indiqua la demeure. L'amateur paya l'aubergiste, et fit encore remettre de l'argent à l'habile dessinateur. » M. Périès, transcrivant cette anecdote dans la *Biographie universelle*, observe qu'on a mis un semblable trait sur le compte de Lantara. Mais l'auteur des *Anecdotes des beaux-arts* était contemporain de Lantara, et a dû prendre son historiette à source plus reculée que sa propre époque ; et d'ailleurs l'aventure a dû être renouvelée au moins une fois en sa vie par chacun de ces grands artistes, amis de la débauche et des cabarets, — par Grimou, aussi bien que par Lantara, aussi bien que par La Fage.

Mariette avait recueilli lui aussi à Rome de curieuses traditions sur La Fage, et je crois que c'est ici le lieu de les transcrire de son *Abecedario* : « Raimond La Fage. Le sieur Pio, dans ses Vies des peintres, manuscrites, le fait naître en 1648, et passer à Rome en 1673, déjà profond dans la partie du dessin, et ayant fait dans son pays de grandes études sur l'anatomie. Il ajoute que lorsqu'il fut à Rome, il étudia avec un grand zèle d'après l'antique et les ouvrages des Carraches, et que toutes les fois qu'il remporta le prix proposé par l'Académie, ce fut avec une distinction particulière. Qu'il s'en fallait cependant beaucoup qu'il sût colorier comme il savait dessiner, puisqu'à peine trouve-t-on de lui quelques miniatures ou quelque sujet d'éventail ; encore sont-ils d'un bien mauvais goût de couleur. Jamais personne



n'a vécu plus misérablement. La plupart du temps il n'avait pas de quoi payer son écot au cabaret. Il était dans l'usage de faire alors un dessin qu'il envoyait au cavalier Hiacinthe Brandi ou à quelque autre curieux qui ne manquait pas d'envoyer de quoi payer son hôte. Il dessina une fois au charbon tout le plafond d'une chambre d'une maison près de la Trinité du Mont, dans laquelle a demeuré la reine de Pologne, qui fit effacer cette composition parce qu'elle était traitée d'une façon trop libre; car c'était d'ailleurs une si belle chose, qu'elle attirait la curiosité de tous les connaisseurs. On fait aussi beaucoup de cas à Rome de trois dessins de La Fage qui sont dans l'Académie de Saint-Luc, et dont l'un représente Moïse exposé sur le Nil. Après avoir demeuré six années dans Rome, il retourna en France, où l'on dit qu'il mourut d'une chute qu'il fit de dessus un âne. C'était un homme si particulier et si peu propre à se contraindre sur rien, qu'il aima mieux toute sa vie vivre dans la plus grande indigence que d'accepter les offres que le cardinal Azzolini et le marquis del Carpio lui faisaient de le prendre auprès d'eux avec une pension honnête, parce qu'ils voulaient l'astreindre à travailler seulement pendant le jour à des dessins qui lui seraient ordonnés. C'est ainsi qu'on parle de La Fage en Italie. »

Ce qui dut conserver si longtemps son souvenir vivant dans la mémoire des Italiens, c'est que sa façon d'être, ses habitudes, sa personne s'accordaient singulièrement par leur désordre avec l'intempérance et l'insubordination de son génie. Sa nature tout entière était brutale et monstrueuse. Il ne nous est resté de portraits de lui que dessines de sa main. Le plus souvent il se représente couronné de pampre comme un Bacchus ou un Satyre, entre des Priapes, des Faunes et des Bacchantes, tenant, soit le crayon, soit la noble plume. Une grosse chevelure naturelle surmonte une large face aux joues osseuses; ses yeux sont gros, ses lèvres épaisses, son nez osseux et cassé comme celui de Michel-

Ange : une fois pourtant on le surprend écoutant d'un air presque sérieux l'inspiration de son grand génie ailé. A-t-il, dans le coin d'une mêlée, un bouclier tombé à terre à décorer d'une tête médusienne, il y dessine une face au nez cassé, et cette face, c'est la sienne. Corneille Vermeulen, Ertlinger, de La Haye, Coelémans, Arthur Pond ont gravé les principaux portraits qu'il ait dessinés au vol de la plume d'après lui-même. J'ai parlé d'une autre portraiture dessinée dans le cabinet Paignon-Dijonval ; on le voyait à mi-corps tenant un crayon, derrière un piédestal, sur lequel il s'appuyait ; cette figure se trouvait dans un ovale entouré d'enfants tenant des guirlandes de fleurs. — Dans la description des tableaux du cabinet de M. Boyer d'Aguilles, imprimée en tête de l'édition de 1744 des gravures de Coelémans, Mariette dit à propos du « portrait de La Fage qui s'est représenté dans une espèce de médaillon, la tête couronnée de pampres et de raisins, et qui, pour peindre en même temps son caractère et ses inclinations, a joint à son portrait le dieu du vin, un satyre et des tritons qui apportent des poissons secs, et les génies de la peinture et du dessin : — Ce dessinateur, qui a fait l'étonnement de son siècle, devait tout à la nature. Elle lui avait accordé une main légère et une imagination très-vive qui, secondées par une étude suivie de l'anatomie du corps humain, lui faisaient produire des dessins qui auraient pu laisser penser que La Fage sortait de l'école de Michel-Ange. Mais on abuse de tout ; La Fage se livra trop à une manière libertine, qui avait été applaudie peut-être un peu trop tôt, et il devint un praticien incapable de donner la dernière main à ses ouvrages. C'est ce qu'il est aisé de remarquer dans les dessins qu'il a voulu terminer. Ils sont froids et languissants, on n'y trouve aucune intelligence ; ses premiers croquis au contraire sont pleins de feu ; plus les traits semblent mis au hasard, plus il y paraît de savoir. » — La Fage n'était pas de riche taille ni de fort bonne mine, dit Bernard Dupuy du Grez, duquel nous avons déjà cité un

portrait de La Fage ; ce qu'on trouvait de plus incommode dans ses mœurs, c'étaient plusieurs manières qui l'éloignaient du commerce des honnêtes gens ; car il ne travaillait qu'étant pressé de la nécessité, et ne faisait bonne chère que lorsqu'il avait des sardines, de la morue et du vin. — L'ivresse affermissait sa main et doublait l'audace de sa plume. Ce fait n'est point rare dans l'histoire des arts ; le célèbre graveur Michel Lasne de Caen ne maniait jamais aussi heureusement le burin, cet instrument si froid et si régulier, que lorsqu'il était entre deux vins ; et quand, il y a quelques années encore, en Provence, puis à Paris, Clérian le fils esquissait entre deux vins ces intérieurs et ces voûtes où de si savantes lumières se heurtent contre de si étranges ténèbres, il atteignit parfois à une puissance que son maître Granet n'aurait pu dépasser, et à laquelle lui-même à jeun aurait en vain prétendu. Oui, le vin ouvre à certains cerveaux des horizons inespérés, et les anime à des hardiesses infinies : et qui, en effet, n'a pas ressenti cette assurance d'homme de bien, ce généreux dégourdissement de la pensée et de la parole, que le vin donne aux plus timides ? Quand le vin s'est fait démon inspirateur d'une noble intelligence, plaignons la victime, car ce démon la tuera, mais ce n'est point moi qui condamnerai l'ivrogne qui boit du génie ; ce vin-là est sacré, lecteur, car il est plein d'un Dieu.

Je reprends les historiens de La Fage, Florent Le Comte et Bernard Dupuy : — Le désir de revoir la France en fit entreprendre le voyage à La Fage ; étant donc revenu à Paris, il remporta sans contredit le prix du dessin à l'Académie royale (1). Ensuite il retourna à Rome, comme dans un séjour

(1) Dans mon exemplaire du *Traité de peinture* de Dupuy du Grez, exemplaire donné par l'auteur le 18 mai 1699 à son compatriote toulousain le sculpteur Marc Arcis, je trouve en renvoi à cette ligne : « Il remporta à Paris le prix de dessin à l'Académie du roi, » la note suivante

qui lui était devenu naturel ; là encore le premier prix lui fut adjugé par l'Académie de Saint-Luc ; et par là s'étant attiré l'admiration de toutes les puissances d'Italie et l'estime, je l'ai dit, des deux hommes qui représentaient alors tout l'art delà les Alpes, il fut employé aux dessins les plus considérables ; mais comme il n'était pas d'humeur à se tenir longtemps en place, il fit plusieurs voyages ; il revint une troisième fois à Paris, où ses dessins furent estimés et recherchés.

« Jean Van der Brugge, qui le fréquentait à Paris, contait  
» aux amateurs dedans son pays (il était de Bruxelles), monts  
» et merveilles de ce Raymond La Fage, et leur avait promis  
» de l'amener une fois de Paris avec lui : ce qu'il fit, et entra  
» avec lui dans le cabaret où s'assemblaient d'ordinaire les  
» peintres, et le mit dans le coin de la cheminée auprès du  
» feu, sans que les autres eussent pris garde à lui, ou eussent  
» le moindre soupçon que c'était La Fage qui était entré avec  
» lui, outre qu'il n'était pas vêtu de façon à attirer les yeux  
» ou donner la curiosité de s'informer qui il était.

» La compagnie ne fut pas longtemps sans le faire ressou-  
» venir de sa promesse, il répondit en riant : Et si je l'avais  
» amené ? ce qui fit ouvrir les oreilles à chacun, et les uns  
» après les autres demandaient : Où est-il ? Après les avoir un  
» peu tenus dans l'incertitude, il leur dit : La Fage est dans  
» notre compagnie, — et le leur montra. Mais ils prirent  
» cela pour une raillerie, et quelques-uns même en se mo-  
» quant et le montrant du doigt, disaient : Est-ce là La Fage ?  
» vraiment, cela lui ressemble bien ! Ce qui fit sortir La Fage  
» de son coin, en allongeant le cou comme une grue, disant :  
» C'est moi-même, et, si vous en voulez des preuves, faites  
» apporter du papier et de l'encre ; ce qui étant donné, et lui  
» assis à table, une partie autour de lui, les autres montés

manuscrite : « Il y voulut travailler ; mais aucun des aspirants ne voulait être son concurrent, et ainsi, il n'y fut pas admis. »

» sur les chaises ou bancs pour regarder par-dessus les  
» autres, il leur demanda ce qu'ils voulaient qu'il fît ? Un  
» de la troupe lui cria : Pharaon qui se noie dans la mer  
» Rouge ; ce qui fut désapprouvé de tous les autres, qui di-  
» saient qu'il était incivil de faire une telle proposition à  
» lui qui leur faisait l'honneur de les venir voir, que c'était  
» un ouvrage à l'occuper toute la soirée, qu'il n'y aurait pas  
» du temps de reste pour le divertir, la parole était dite, et  
» La Fage commençait à travailler, mais d'une façon qui les  
» surprit tous. Il esquissait un bras ici, là une jambe, ici  
» une tête, là un pied, dans le lointain quelques traits ou  
» groupes de figure, et puis il revenait sur le devant, telle-  
» ment qu'en un moment tout le papier était rempli ou plu-  
» tôt semé de parties et de morceaux de figures humaines et  
» de chevaux ; enfin, de ce chaos de membres pêle-mêle, on  
» vit naître un dessin bien ordonné, et exécuté avec art, et  
» cela dans le temps de deux heures, entièrement fini à leur  
» grand étonnement. On y voyait périr Pharaon avec son  
» armée et ses chariots, et le peuple d'Israël qui se réjouissait  
» de sa délivrance, tout cela dessiné d'une manière ferme et  
» dans les règles, avec quantité d'accompagnements qui ser-  
» vaient d'ornement, comme des vases, cruches et différents  
» habillements, casques, etc. Ceci m'a été raconté et je le  
» donne de même sans ajouter ni diminuer ; son élève Boi-  
» tard, présentement en Angleterre, a fait la même chose  
» dans un sujet moins chargé en pleine compagnie, où j'é-  
» tais présent. » — Vies de peintres des Pays-Bas, écrites en  
hollandois par Arnould Houbraken, et traduites en françois  
par Vincent, épouse de Bernard Picart; tome I, page 117.  
— Ms.

« La Fage étudia dans Rome sur les ouvrages des grands  
maîtres, dit Mariette dans le Catalogue de Crozat, et le dessin  
lui devint si familier que sans aucune préparation il exécu-  
tait du premier coup tout ce que son imagination lui suggé-  
rait. On l'a vu commencer un dessin qui devait être composé

d'un très-grand nombre de figures par un point qu'on lui avait marqué, et de là cheminant toujours, couvrir en peu d'heures tout son papier de figures qui formaient ensemble le sujet qu'on lui avait proposé. Il fit souvent cette épreuve en présence des maîtres de l'art, qui, surpris de sa façon de dessiner, n'admiraient pas moins la science profonde qu'il mettait dans son dessin. » — Ainsi voilà La Fage constaté par Mariette (et la prestesse de sa plume le méritait bien) l'inventeur de ce tour de force des dessinateurs faciles, qui consiste à faire passer la ligne d'un personnage ou d'un groupe de figures par des points désignés fixement à l'avance.

Je voudrais, avant que La Fage ne reparte de Paris, vous apprendre, par l'*Abecedario* de Mariette, le véritable accueil qu'il y reçut : « M. Crozat (qui était de Toulouse, et qui se trouvait sans doute en ce moment dans sa ville natale) acheta, en 1683, de Raymond La Fage, les dessins d'une frise qui avait été gravée par Audran. La Fage revenait de Paris fort mécontent de la réception qu'on lui avait faite. Il s'était figuré qu'il y trouverait un monde d'admirateurs, et qu'il ne pourrait suffire aux dessins qu'on lui ordonnerait. Cependant M. Bourdaloue, fameux curieux (1), Van Bruggen, marchand d'images, et les sieurs Garnier et De Dieu (2),

(1) « Claude de Bourdaloue, gentilhomme, né à Bourges et frère du fameux père Bourdaloue, jésuite, était un excellent connaisseur. Il avait formé un très-bel assemblage de dessins des grands maîtres, qui pour la plus grande partie sont passés dans le cabinet de M. Crozat. Il avait été le plus grand protecteur de La Fage, qu'il faisait travailler à un louis par jour, et il avait nombre de ses dessins. C'était M. Bourdaloue qui avait ce fameux manuscrit de Rubens sur la peinture, qui ayant passé après sa mort entre les mains du sieur Boule, a péri dans l'incendie de la maison de ce dernier. M. Bourdaloue dessinait assez bien le paysage. J'en ai vu de lui faits à la plume, où l'on reconnaît un homme de goût. Il mourut à Paris, en 1715. » (Mariette, *Abecedario d'Orlandi*.)

(2) « Jean de Dieu d'Arles, sculpteur du roy, a connu particulièrement M. Puget; mais il n'a jamais été son élève. Quand M. Puget vint à Paris,

sculpteurs, furent presque les seuls qui l'occupèrent. M. Lenostre, avec tout le goût qu'il avait, ne témoigna aucun désir d'avoir des dessins de ce maître. Aussi n'était-il guères curieux que de tableaux. Quand La Fage se vint offrir à lui pour dessiner, il lui proposa de dessiner, dit-on, ou plutôt de mettre au net ses idées pour des parterres, chose qui déplut très-fort à La Fage, et dont il était si piqué, qu'il s'en plaignait hautement, et se croyait permis d'insulter au goût de M. Lenostre. »

En allant ainsi de Rome à Paris et de Paris à Rome, La Fage fit halte certainement en Provence, à Aix, et il y laissa de curieuses marques de son séjour. Il composa plusieurs fort beaux dessins pour le célèbre amateur Boyer-d'Aguilles, et Coelémans les grava plus tard avec sa vigueur accoutumée. La plupart de ces dessins de la collection de Boyer-d'Aguilles furent de nouveau gravés et avec plus de vivacité encore par C. de La Haye. H. Cousin, fameux graveur provençal, a beaucoup gravé aussi d'après lui. L'une des estampes de Coussin d'après La Fage est particulièrement intéressante. — On s'accorde à dire que La Fage était fort modeste, ne faisait pas mystère de son savoir et instruisait généreusement ses amis ; il est vrai, ajoute Bernard Dupuy, qu'avec cette modestie, il avait l'esprit malin contre ceux dont il avait reçu quelque injure. — Je ne sais s'il avait eu à

et qu'il vit ses ouvrages qui sont dans les jardins de Versailles, il en témoigna de la satisfaction. De Dieu avait été fort lié d'amitié avec Roulet, graveur, son compatriote. Il avait été pareillement grand ami de La Fage, dont il possédait une belle suite de dessins qu'a M. Chubéré, entre autres ce beau dessin de la Chute des Anges, qui fit regarder dans Rome La Fage comme un nouveau Michel Ange. Au reste, de Dieu, que j'ai connu, était parfaitement honnête homme. » (Mariette, *Abecedario d'Orlandi*.) — La collection du Louvre possède six parties ou fragments de la *Chute des Anges* de La Fage; la bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier possède, dans sa collection Atger, la septième partie de cette immense composition.

se plaindre des artistes provençaux pendant qu'il demeura à Aix, mais l'estampe dont je parle est une caricature curieuse contre certains peintres de ce pays-là. On ne lit au bas que ceci : *La Fage invenit. L'original se conserve dans le cabinet de M. Vial, peintre à Aix. H. Coussin, sculp.* M. Vial, peintre à Aix, autrement dit Viali, était un de ces fort bons portraitistes de familles parlementaires, dont le noble goût d'une ville riche et amie des arts entretenait et utilisait le talent. D'Argenville cite entre les meilleurs élèves d'Hyacinthe Rigaud « Louis René de Vialy, qui a peint le portrait de don Philippe, infant d'Espagne, et, en 1716, Louis XV, la princesse d'Armagnac en Vestale, le grand-prieur d'Orléans, et un tableau de la famille de Saint-Pierre, représentant six personnes en pied, le masque à la main, dans le caractère et l'habillement des comédiens italiens. P. J. Mariette, mieux informé encore sur sa vie, et qui l'avait peut-être connu à Aix, lorsqu'il était allé chercher la description du cabinet d'Eguilles, écrit dans son *Abeceario* : « Louis René Viali de Provence a appris de H. Rigaud, et s'est particulièrement attaché au portrait. Il a fait celui de don Philippe, infant d'Espagne, duc de Parme, qui a été gravé par Balechou ; et c'est lui, je pense, qui a mis le pinceau entre les mains de M. Vernet, qui en a conservé de la reconnaissance, car l'on voit chez Viali qui vit encore, en 1754, plusieurs de ses tableaux, dont il lui a fait présent. C'est aussi auprès de lui que Balechou a pris les premiers enseignements du dessin ; peut-être que sans ses conseils il n'aurait jamais exercé la gravure. Voilà deux grands présents qu'il a faits à l'art. — Il est mort au commencement de 1770, âgé de près de 90 ans. » — Viali serait donc né vers 1680, et non vers 1720, comme le dit le catalogue Paignon Dijonval, lequel cite de lui un portrait d'Annibal, le centenaire, vu à mi-corps, né à Marseille le 20 mai 1638, dessiné à l'âge de 121 ans, portrait gravé par Lucas, et de plus trois pièces qui feraient croire à la multiplicité des Viali : une vue du promontoire de Naples, un so-



leil couchant sur mer, et une vue d'Italie. Les deux premières estampes gravées par Feradini, et la troisième par Martin. — La table des portraits du père Lelong indique encore deux portraits gravés d'après Viali : celui de Henri de Thomas, chevalier, marquis de la Garde, gravé par Balechou, et celui d'Auguste de Thomas, marquis de la Garde, président à Aix, gravé par Coussin. — Quant au portrait du centenaire Annibal, on en trouve cette intéressante annonce dans le *Mercure de France*, décembre 1759 : « On doit donner incessamment le portrait d'Annibal de Marseille, mort le 18 août 1759, âgé de 122 ans, né sous le règne de Louis XIII, le 20 mai 1638, même année de Louis XIV. Il a toujours servi en qualité de soldat sur les galères. Il a été peint en 1748 d'après lui-même à Marseille, par M. Viali, peintre du Roi, qui a eu l'honneur de peindre avec succès Sa Majesté en 1716. Il a été gravé par M. Lucas, graveur à Paris. Les estampes se vendent chez la veuve Chereau, rue Saint-Jacques ; chez Joulain, quai de la Ferraille ; chez Bulder, rue de Gesvres, et chez M. Viali, peintre, rue d'Argenteuil, derrière Saint-Roch. » — Ce qui permettrait de penser que Louis-René Viali n'acheva point sa longue vie de portraitiste en Provence, mais à Paris. — Le Louvre possède un autre curieux portrait du centenaire Annibal, et celui-ci est du grand peintre qui, au dire de Mariette, apprit de Viali le maniement du pinceau. Joseph Vernet, dans sa Vue de l'entrée du port de Marseille prise de la montagne appelée Tête de More, peinte en 1754, s'est représenté dessinant, entouré de sa famille, qui lui fait remarquer le vieil Annibal, lequel avait alors 116 ans, six ans de plus que lorsque Viali l'avait peint. Vernet n'a pas manqué d'écrire sur le terrain, sous les pieds du bonhomme : *Annibal né en 1638*. Le centenaire a la tête coiffée d'un bonnet de laine rouge qui sied à un vieux soldat du port ; les jambes faiblissent un peu, mais le corps est toujours droit dans sa veste et dans sa culotte grises. Certes ce groupe isolé du peintre, de sa famille, et du centenaire marseillais, mé-

riteraient bien les soins d'une gravure digne de la curiosité des amateurs.

Le héros le mieux désigné, la victime la plus apparente de la caricature de La Fage est un long et maigre vieillard monté sur un âne à triste mine ; son rabat est mal attaché, il a le front ceint d'une couronne de roses ; il est tout affairé à peindre une marine sur un panneau que soutient devant lui un monstre humain à longues oreilles, un connaisseur sans doute. Le reste de cette estampe est rempli de plusieurs autres groupes allégoriques où l'on entrevoyait des intentions positives de portraits, celui d'un paysagiste entre autres cornu et à long nez. Ce peintre grotesquement juché sur son ânon, cherchez bien, qui cela est-il ? vous ne trouverez guère son nom dans les livres sur la peinture, bien que M. Portes, d'Aix, nous ait promis sur lui une notice dont il trouvera sans doute les matériaux dans les manuscrits du P. Bougerel. Et de ses tableaux, je n'ai pas mémoire qu'on m'en ait montré un seul dans toute la Provence ; il devait cependant être de J. B. de la Rose, quoique mentionné sous le nom de *Roset*, ce tableau que possédait le cabinet de Louis XIV, représentant — d'après l'inventaire général des tableaux du Roi fait en 1709 et 1710 par le sieur Bailly, garde desdits tableaux, — le Port et la citadelle de Marseille, figures de 3 à 4 pouces, ayant de hauteur 4 pieds 4 pouces sur 2 pieds 7 pouces de large. Ce tableau se trouvait alors à Paris dans le cabinet des tableaux. Le précurseur de J. Vernet, de Lacroix et de Henri avait pourtant son importance si l'on pèse cette phrase de l'abbé de Monville dans la *Vie de Pierre Mignard* (Paris, 1730) :

« Mignard, revenant d'Italie en 1657, ne resta que trois jours dans la ville d'Aix, toujours suivi pendant ce temps de tout ce qu'elle fournissait de peintres, entre lesquels il s'en trouvait d'une grande habileté : il suffit de nommer le célèbre Jean-Baptiste de la Rose, si distingué par son talent pour les marines ; honneur d'autant plus flatteur pour Mi-

gnard que chacun trouve d'ordinaire dans sa profession plus de jaloux que d'admirateurs. » Cet honnête Jean-Baptiste de la Rose, qui, vingt ans avant, faisait si bien cortège à Mignard, était-il donc devenu moins accueillant pour les illustres artistes traversant sa ville, qu'il ait mérité de La Fage cette brutale moquerie, et ne voilà-t-il pas que La Fage lui a rendu sans y songer le service de sauver non-seulement sa mémoire, mais son portrait, aux curieux ? Il est vrai que l'illustre Fauchier lui avait fait le même honneur et plus sérieusement en peignant de J. B. la Rose un admirable portrait, lequel de chez l'artiste passa chez le président de Bandol, et de là dans la famille de Grasse du Bar, qui le possède aujourd'hui.

Enfin La Fage reparut à Toulouse en 1682. Ce vagabond eut idée de se fixer là, et Bernard Dupuy nous dit qu'il eût souhaité que la ville de Toulouse lui eût donné une pension pour pouvoir enseigner publiquement.

La collection nationale du Louvre possède un recueil anciennement relié de *onze dessins* attribués à *La Fage*. A l'intérieur de la couverture délabrée, on lit cette note : « Pour servir à l'instruction des élèves de peinture, remis par Saigne, administrateur du district, au citoyen Lucas cadet, démonstrateur du muséum provisoire, le 4 fructidor, l'an II de la République, venant de chez Cassagnan, dit Saint-Félix, émigré. » — Ces onze dessins représentent *l'Enlèvement d'Europe*, la *Mort d'Adonis*, *l'Enlèvement de Proserpine*, le *Sacrifice d'Iphigénie*, la *Tempête des vaisseaux d'Enée*, *Jupiter foudroyant les Titans*, *Deux Bacchantes*, la *Statue équestre de Louis XIV*, les *Horreurs de la Guerre*, le *Triomphe de Louis XIV* devant lequel s'agenouille la ville de Toulouse. Tous ces grands dessins sont signés *R. La Fage, in. fec.* ; mais ils sont si froids, si lourds, si mous, que je ne peux qu'à contre-cœur les accepter comme étant de La Fage. Ils sont de la pire catégorie de ceux qu'il ait jamais pu achever à jeûn. Ce sont des compositions très-nombreuses de personnages minutieu-

sement terminées, et toutes les figures en sont ombrées au lavis, sans verve, maladroitement, et de façon à mériter en toute rigueur ces mots que Mariette a écrits sur lui dans le Catalogue des dessins de Crozat ; « La Fage savait parfaitement l'anatomie, et tout praticien qu'il était, il formait toutes les parties avec beaucoup de précision. Le plus souvent il se contentait de dessiner ses figures au trait sans aucune ombre. Lorsqu'il les voulait terminer davantage, et y ajouter du lavis, comme il n'entendait point la partie du clair-obscur, et que ce qui faisait valoir davantage ses dessins était la promptitude avec laquelle il les exécutait, ces dessins finis devenaient froids et languissants et ne faisaient aucun effet. Ceux où il réussissait le mieux étaient ordinairement ceux qui lui avaient le moins coûté et presque toujours ceux qu'il avait faits dans le fort de l'ivresse. » Je le répète, Raymond La Fage n'était point ivre quand il dessina le recueil de onze dessins dont je parle, et je crois plutôt que ce furent de ceux qu'il fit à son dernier voyage à Toulouse, alors qu'il visait à se faire nommer professeur d'une école de dessin dans cette ville. Ces dessins ont en effet une triste affectation de sagesse tempérante et de science académiquement calme. Il n'y a rien de La Fage là dedans ; c'est l'œuvre du démonstrateur pensionnaire de la ville de Toulouse. Quant à la provenance de ce recueil des onze dessins de La Fage, j'ai l'intime conviction qu'il fut envoyé de Toulouse au musée central pour répondre à la demande officielle de *dessins originaux de La Fage*. La note que j'ai transcrite plus haut le dit assez par les noms et par les titres qu'elle cite. Le citoyen Lucas cadet, démonstrateur du muséum provisoire, était Jean-Paul Lucas, le peintre, le dernier né de cette famille des Lucas, célèbres sculpteurs de Toulouse, sortis primitivement de l'école de Marc Arcis, et dont le musée de cette ville montre plusieurs œuvres ; et ce *Muséum provisoire* était la dénomination que devait prendre la collection toulousaine, alors qu'elle ne faisait encore que recueillir les richesses d'art sauvées des

églises, couvents et hôtels d'émigrés, pour les classer et les publier plus tard. Le premier catalogue très-intéressant qui ait été rédigé du musée de Toulouse était de ce Lucas. Par l'infériorité des dessins de La Fage envoyés par Toulouse au musée central, quand nous les comparons aux superbes griffonnages connus de ce grand dessinateur, nous pouvons juger de la valeur des quelques œuvres d'art qui nous furent abandonnées alors, en échange surnois, par les musées départementaux ; et c'est ce qui fait qu'il ne sera jamais permis, ailleurs que dans les villes où ils ont produit, de juger pertinemment la légion considérable des peintres provinciaux.

« Pendant que La Fage demeura à Toulouse, dit Mariette (*Abecedario*), il peignit en grisaille chez le président Fieubet l'Histoire de Toulouse ; c'est ce que M. Crozat a fait graver, » sans doute par patriotisme. La Fage, avant d'en faire des grisailles, en avait fait de grands dessins, qui furent acquis par Crozat, et d'après lesquels Ertinger exécuta ses gravures. Les dessins du cabinet de Crozat passèrent dans celui de M. de Silvestre, et furent vendus, en 1810, à la vente de ce dernier maître à dessiner des enfants de France. On connaît les sujets des compositions décoratives de La Fage : Sostrate, roi de Macédoine, fait prisonnier par les Tectosages ; le Départ des Tectosages de Toulouse ; la Fondation d'Ancyre ; le comte Raymond IV prenant la croix ; l'Établissement du parlement de Toulouse ; les Huguenots chassés de cette ville. La *Biographie toulousaine* fait observer avec justesse qu'Antoine Rivalz a traité les mêmes sujets dans des compositions différentes (quatre du moins pour la galerie de peinture de l'hôtel de ville : Sostrate fait prisonnier, la Fondation d'Ancyre, Raymond prenant la croix, et les Huguenots chassés ; Antoine Rivalz ne les peignit qu'après la mort de son ami, et le parallèle en serait curieux. — Voir l'*Analyse des différents ouvrages de peinture, sculpture et architecture qui sont dans l'hôtel de ville de Toulouse*, par le chevalier de Rivalz, fils d'Antoine. Toulouse, 1770). Les grisailles de l'hôtel du président Fieubet

ont sans doute disparu, soit par le temps, soit par la démolition, puisqu'elles sont inconnues du biographe toulousain. Il paraît que La Fage avait espéré trouver à Toulouse Antoine Rivalz, son ancien camarade, qui était encore en Italie. Jean-Pierre Rivalz voulut en vain le retenir. — Mais, reprend Florent Le Comte, il demeura dix mois seulement dans cette ville ; tout partout il aurait pu faire fortune s'il avait voulu ; mais il avait si peu d'ambition, que jamais homme ne fut plus négligé dans ses manières qu'il le fut ; il faisait gloire de traiter les sujets satiriques comme les choses les plus saintes ; il en faisait un commerce injurieux ; mais le cours de ce méchant négoce fut bientôt interrompu par une force majeure, et ce fut la mort qui s'y opposa, à laquelle il ne put résister, et qu'il s'attira prématurément par les débauches qu'il continuait à Lyon, malgré toutes les infirmités dont il était accablé, et qui, s'augmentant par une violente maladie, le mirent en terre en 1684.

Que Raymond La Faye soit mort misérablement consumé de débauche, on s'accorde assez sur ce point ; mais la ville où il mourut, les uns ont dit à Paris, les autres à Rome, d'autres encore dans son pays natal. — Bernard Dupuy du Grez et Florent Le Comte désignent Lyon tous deux : c'est la meilleure version. Il faut cependant que je vous dise le conte terrible qui courut en Italie sur la mort de La Fage. Voici les dernières lignes de son article dans l'*Abecedario pittorico* d'Orlandi : « Il avait vingt-huit ans quand il partit de Rome en 1684. En arrivant à Paris, il trouva sa maison ouverte et voulut y entrer de la rue sur son cheval ; il faisait nuit et il n'observa pas que la voûte de l'entrée allait se baissant. Il heurta la tête contre elle, et, voulant se pencher, il resta la poitrine écrasée par le pommeau de la selle, et fut plus vite aperçu mort que reconnu par ses parents. »

Quand Raymond La Fage fut mort, on s'intéressa très-ardeamment à ses dessins ; un grand nombre des plus considérables furent gravés. Ses plus habiles traducteurs ont été

F. Ertinger, C. de La Haye, C. Simonneau, G. Audran, Coelémans. Un courageux graveur, Jean Van der Bruggen, marchand d'images, rue Saint-Jacques, au Grand Magasin, se fit le serviteur de la gloire de La Fage. Il dédia le beau recueil de son œuvre à M. Bertin, conseiller-secrétaire du roi et trésorier général de la chancellerie de France, et dans le *discours* que j'ai déjà cité il n'hésita pas, avec une foi vraiment entraînante, à comparer tour à tour La Fage à Michel-Ange, à Raphaël, à Carrache, gourmandant son temps avec une certaine amertume de ce que toutes les intelligences ne semblaient point comprendre le prodigieux mérite de La Fage. Et Van der Bruggen avait raison ; car l'école de Lebrun était bien peu de chose auprès de la science instinctive de La Fage, si hardie et si maîtresse d'elle-même, auprès de sa puissante et terrible manière, de sa correction intelligente, de sa justesse dans les muscles et dans les emmanchements, et de la belle formation des pieds et des mains. Les anges rebelles que Lebrun peignit pour le burin d'Edelinck sont de bien petits sires, comparés à ceux de La Fage, incapables de lutter contre Dieu, et dont les cascades de muscles et de chair précipités du ciel ne donneront jamais le vertige à qui les regardera. Ce qui a toujours plu en France de La Fage, ce sont ses bacchanales et ses sujets libres, exécutés, selon Basan, d'une manière si aisée et si spirituelle qu'on ne se lasse point de les admirer.

« Les politiques, disait avec une ironie aigre Van der Bruggen, prononceront en arbitres souverains qu'il avait véritablement du talent, que c'est grand dommage que ce talent n'ait pas été employé, qu'on en aurait pu faire quelque chose de bon, que La Fage a fait comme Pierre Teste, etc. — Encore que La Fage ne soit mort qu'à vingt-huit ans, c'est-à-dire dans un âge à pouvoir entreprendre de se distinguer dans la couleur comme il avait fait dans le dessin, les autres auront toujours par-dessus lui l'avantage d'avoir embrassé toutes les parties de la peinture et de les avoir exécutées »

tées en grand comme en petit... — On s'attend bien que certains ne conviendront jamais qu'un jeune homme qu'ils ont peut-être connu fort simple en ses discours, et fort négligé de sa personne, ait été capable de produire des choses assez fortes pour être opposées aux anciens et pour s'attirer l'admiration du cavalier Bernin, de Carle Maratte et de tous les bons connaisseurs d'Italie et des Pays-Bas. »

La Fage, chez qui la science et le génie étaient comme un instinct sauvage de nature, ne pouvait songer à faire école. Aussi ne forma-t-il pas un élève de sa manière, mais un singe grossier, sur lequel Mariette nous fournit encore cette notice :

« François Boitard, disciple de La Fage, ne s'est occupé, à l'exemple de son maître, qu'à dessiner pendant toute sa vie. Il semblait inventer avec facilité et manier la plume avec la même aisance, mais c'était sans goût, de manière que tout ce qu'on voit de lui ne présente qu'un mauvais imitateur d'une manière qui ne pouvait jamais être répétée avec succès. Ce qui acheva de perdre Boitard dans l'esprit des honnêtes gens, c'est qu'avec aussi peu de retenue et de pudeur que La Fage, il a trop souvent dessiné des obscénités. Il est auteur de cette mauvaise suite de postures qui ont été gravées en Hollande au simple trait, et que bien des gens par ignorance croient être celles qu'a gravées Marc-Antoine. Boitard, homme inquiet et débauché, changeait souvent de demeure. Il sortit de France pour passer en Angleterre, et il vint ensuite en Hollande, où M. Aved l'a vu et a reçu de lui les premiers éléments du dessin. Il est mort à la Haye vers l'année 1715. » — Heineken, dans son *Dictionnaire des Artistes*, nous apprend « qu'il y avait dans le cabinet du comte de Bruhl, à Dresde, deux grands volumes de dessins de ce François Boitard, qui se trouvent à présent dans la collection impériale à Saint-Petersbourg (où ils ont rejoint les tableaux de Crozat, ce magnifique amateur des dessins de La Fage). — L. Surugue a gravé en 1711, d'après le dessin de Boitard, un



concert de Muses pour un frontispice. Il a aussi dessiné quelques planches pour *Lillii Giraldis opera*, Lugd. Bat., 1696, in-fol. » — Heineken cite encore les œuvres d'un autre Boitard (Louis P.) dit le Père, qui aurait pareillement été élève de La Fage, et qui aurait travaillé à Londres de même que son fils.

Pour moi, je trouverais plus juste et plus honorable pour La Fage d'assigner pour élèves directs à sa plume si savante et si sûre, d'abord son camarade Antoine Rivalz, puis F. R. de la Rue, puis Vien dans ses dessins de Bacchanales.

Quant au catalogue de l'œuvre dessinée de Raymond La Fage, il n'y faut point songer. Quelque courte qu'ait été sa vie, comme chaque heure des quinze années où il a pu tenir une plume a vu éclore un dessin, il n'y a pas à les compter. Tous les cabinets de quelque importance de son temps en ont possédé bon nombre ; j'ai même la conviction que, malgré les caractères bien connus de sa plume et de son dessin, bon nombre de dessins de La Fage courent aujourd'hui les cartons des collectionneurs ou même ont été gravés sous les noms de ces Michel-Ange et de ces Carraches, desquels ses contemporains stupéfiés le rapprochèrent avec une telle persistance et une si bonne foi. Je ne renverrai le lecteur, pour lui donner idée de l'abondance des dessins de La Fage, qu'à quelques catalogues connus, et d'abord à celui de Paignon d'Ijonval, puis à ceux de Mariette, de Lorangère, de Huquier, de Jullienne, de Saint-Maurice, de Sylvestre, etc., etc., et enfin à celui du Louvre, qui possède de ce maître d'assez beaux échantillons. Et tous n'étaient pas sortis de Toulouse sa seconde patrie : le chevalier Rivalz avait réuni, au dire de la *Biographie toulousaine*, une vingtaine de dessins de La Fage, et ses portefeuilles renfermaient 151 feuilles sur lesquelles La Fage avait tracé différents sujets saints ou profanes, des études d'hommes, de femmes et d'enfants, et quelques paysages.

Son œuvre gravée qu'avait rassemblée Mariette se compo-

sait de 145 pièces ; l'exemplaire fut vendu à la mort du célèbre amateur 80 livres à un sieur Lamotte, et les 21 beaux dessins qu'il avait de La Fage furent vendus 800 livres.

Mais je ne puis me dispenser, pour donner une idée précise au lecteur des sujets traités par Raymond La Fage, de lui transcrire les articles du catalogue Crozat qui regardent cet étrange dissipateur de génie. Crozat, au double titre de compatriote de La Fage et de possesseur de la plus magnifique collection de dessins qui fût de son temps, semblait avoir entrepris pour La Fage ce que M. de Lorangère avait presque exécuté pour les dessins de Gillot, le maître de Watteau, c'est-à-dire de les accaparer complètement et de recueillir toute l'œuvre dessinée de cet artiste comme les autres amateurs recueillent une œuvre gravée.

La plus considérable collection qui ait été faite de dessins de Raymond de La Fage, collection qui, suivant la véridique parole de P. J. Mariette, comprenait presque tout ce que La Fage a fait dans le cours de sa vie, fut donc celle du célèbre amateur Crozat. Crozat avait en effet rassemblé tout ce que M. Bourdaloue, M. Garnier, sculpteur, et Van Bruggen, qui avaient beaucoup fait travailler La Fage, avaient recueilli eux-mêmes, et ce que lui, Crozat, qui avait pareillement connu ce dessinateur, avait eu de La Fage ou de ses héritiers.

Voici le détail de ces trois cent quatre dessins tel qu'il se trouve dans la *Description sommaire des dessins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France du cabinet de feu M. Crozat*, donnée en 1741 par P. J. Mariette, qui acheta là à bas prix les plus belles pièces de cette magnifique collection, lesquelles se revendirent fort chèrement à sa propre vente. Je joins à la liste des dessins de La Fage la mention du prix auquel ils furent vendus à la vente de Crozat, le nom de quelques acheteurs, et le numéro du catalogue.

*Sujets de l'histoire sainte.*

1027. Douze dessins, dont son portrait fait par lui-même pendant son séjour à Rome, et plusieurs sujets de l'histoire sainte, parmi lesquels il s'en trouve quelques-uns qui sont terminés avec grand soin à l'encre de la Chine, sur du vélin; — (Nourri), 36 livres 6 sous 54.

1028. Quinze dessins : autres sujets de l'histoire sainte, au nombre desquels est un grand et beau dessin représentant les Philistins affligés de la peste; — 39 livres 1 sou.

1029. Huit dessins de grandes compositions en hauteur; sujets tirés de l'histoire sainte, dont quelques-unes ont été gravées, et notamment le Serpent d'airain, par Ertinger; — 40 livres. 39 sous.

1030. Douze dessins, dont Tobie donnant la sépulture aux morts; — (Huquier), 72 livres.

1031. Douze dessins, dont un projet de La Fage pour une Statue équestre de Louis XIV, dont le piédestal aurait été orné de figures représentant des esclaves, et l'Histoire qui décrit les victoires de ce prince; — (Agor), 38 livres 10 sous.

1032. Six grands dessins, dont un représente le Jugement dernier, et un autre qui a été gravé, les Enfants de Caïn bâtissant la première ville; — (Agor), 47 livres 1 sou.

1033. Quinze dessins, dont l'Assomption de la sainte Vierge et un sujet de bataille; les autres sont pour la plus grande partie des esquisses; — 39 livres.

1034. Quinze dessins, dont Saül évoquant l'ombre de Samuel, et parmi ces dessins, il en est un où La Fage s'est représenté d'une façon burlesque, dessinant dans un cabaret, et près de lui M. Bourdaloue, fameux curieux qui était son Mécène, versant à boire au marchand d'estampes Van Bruggen; — (Agor), 24 livres 1 sou.

1035. Neuf dessins, dont une grande composition de bataille; — 20 livres.

1036. Vingt dessins : diverses esquisses, 24 livres.

*Sujets de la fable.*

1037. Huit dessins, dans le nombre desquels est le portrait de l'auteur au milieu de plusieurs figures allégoriques qui ont rapport à son caractère. Ce dessin a été gravé par Vermeulen; — (Gouvernet), 48 livres.

1038. Huit dessins composant ensemble une frise où est représenté le triomphe de Bacchus et d'Ariadne. Il y en a des estampes gravées par Ertinger;—(Mariette), 100 livres 1 sou.

1039. Huit dessins : autre frise représentant le Triomphe de Flore, qui a été gravée par Gérard Audran et par Vermeulen; — (l'abbé Bernard), 90 livres.

1040. Dix dessins, dont le portrait de l'auteur, celui qui a été gravé par Ertinger, et une frise représentant une Bacchanales; — (d'Orvillers), 78 livres.

1041. Neuf dessins : autres frises représentant des Bacchanales; — (Gersaint), 60 livres.

1042. Huit dessins sur vélin, lavés à l'encre de la Chine avec un soin infini, dans le nombre desquels est représenté le Pillage du temple de Delphes par les Tectosages;—96 livres.

1843. Huit dessins, dont cinq ont été faits pour servir de modèles à des peintres d'éventails; — 28 livres 2 sous.

1044. Six dessins, sujets de Bacchanales ou triomphes de Divinités des eaux, en travers; — 67 livres 1 sou.

1045. Six dessins : autres Bacchanales ou bains de Nymphes, aussi en travers; — 41 livres 10 sous.

1046. Dix dessins : sujets de la fable; dans ce nombre, il y en a deux sur du vélin, lavés à l'encre de la Chine avec grand soin, représentant l'Enlèvement d'Hélène et le Ravisement des Sabines; — (Tessin), 72 livres 10 sous.

1047. Dix dessins : autres sujets de la fable, et une pensée différente de la statue équestre de Louis XIV, qui a été décrite ci-devant; — (Glomy), 21 livres 3 sous.

1048. Douze dessins : divers caprices, sujets de la fable et un paysage; — (Tessin), 32 livres.

1049. Trente-sept dessins : diverses esquisses qui, ainsi que les suivantes, furent les seuls dessins qui se trouvèrent appartenir à l'auteur, lors de sa mort, arrivée à Lyon dans le temps qu'il se préparait à un nouveau voyage d'Italie. M. Crozat les acheta de ses héritiers; — (Nourri), 12 livres.

(Tous ces derniers dessins, seul héritage de La Fage, passèrent du cabinet Crozat dans le cabinet de Sylvestre, dont Regnault de Lalande nous a laissé un beau catalogue. On est heureux d'y rencontrer un lot d'études dessinées par La Fage d'après des tableaux de Raphaël et du Poussin, des bas-reliefs et des statues antiques.)

1050. Trente dessins : autres esquisses, parmi lesquelles sont cinq ou six dessins de Bortard, disciple de La Fage — (Filleul), 8 livres 10 sous.

Pour nous, gens de notre siècle, qu'est-ce que La Fage? Quelle noise lui cherche, quelle querelle lui peut faire la critique moderne? Ses contemporains lui reprochaient de ne savoir manier d'autres instruments de son art que les plus faibles, la plume, la noble plume, et la pointe. Est-ce pour cela qu'il doit être classé plus bas parmi les artistes? Nous en avons bien d'autres de ces dessinateurs inhabiles toute leur vie à manier le pinceau ou qui l'ont jeté par insuffisance, e qui n'en sont pas moins de grands noms dans notre école : Callot, Nanteuil, Gillot, Sylvestre, Leclerc, J. Rigaud. Et de nos jours Gavarni et Daumier, bien qu'ils ne se soient exercés que rarement à la peinture, n'ont-ils pas élevé leurs crayons lithographiques à la hauteur et à la puissance des plus savantes brosses? ne dépassent-ils pas de toute la tête le niveau des peintres habiles?

Nos contemporains contesteront à La Fage sa renommée, en l'accusant d'avoir, par la diffusion de ses croquades innombrables, favorisé le goût des œuvres lâchées et non mûries. — Mais c'est précisément à l'heure où travaillait La Fage que la décadence se déterminait dans un sens tout opposé à sa voie et à sa manière. Son grand goût de dessin, large et

ferme, n'acceptant pour inspirateurs que les plus sâvants maîtres du seizième siècle, réagissait au contraire contre les tendances bien autrement lâches et énervées des élèves de Lebrun, de Mignard et de Maratte, et l'on peut dire que ce fut cette réaction brusque, audacieuse et éclatante qui produisit l'immense étonnement d'alors. Le mal est que La Fage n'entraîna point son siècle, et il y a autant d'injustice à l'accuser de decadence qu'à ne pas rejeter sur l'influence de ses contemporains ce que ses formes toujours vigoureuses ont souvent de vulgaire, et ce que ses expressions ont parfois de mou et de convenu. — Son siècle fit son infirmité; né cent cinquante ans plus tôt, Raymond La Fage eût senti se développer, dans l'atmosphère sublime de ce siècle prodigieux, et contenus par le goût austère et impeccable d'alors, les instincts singuliers du dessin, de la composition, de l'art, que Dieu avait infusés dans toutes les fibres de son corps grossier, — et ce n'eût pas été un Michel-Ange sans doute, mais quelque Bandinelli un peu brutal et intempérant, dont Vasari nous eût écrit une notice enthousiaste et dont par là la gloire serait indiscutable aux critiques.

---

**CLAUDE DERUET.**

J'avais terminé sur Claude Deruet un travail déjà bien étendu, quand M. Anatole de Montaiglon est venu complaisamment y joindre tout le butin recueilli dans les écrivains de la Lorraine, et un très-grand nombre de notes des plus curieuses, avec une description beaucoup plus détaillée que la mienne des tableaux d'Orléans. Pour faire entrer à leur place cette foule de documents nouveaux dans mon travail primitif, il fallait le refondre et le coordonner entièrement, et M. de Montaiglon a bien voulu se charger de cette pénible besogne. Le lecteur verra par là que M. Anatole de Montaiglon a droit non pas à la moitié seulement, mais aux deux tiers de l'estime que pourra mériter cette étude assez complète sur un peintre dont la vie offre un intérêt si animé et si varié.

PH. DE CH. P.



## CLAUDE DERUET.

Peu de pays ont été doués d'un génie des arts aussi agréable, aussi vrai et aussi fécond que la Lorraine. La France s'enorgueillit depuis longtemps des noms illustres dont cette belle province a enrichi sa couronne; mais, en réalité, quand la charmante pléiade des artistes lorrains se produisit et se développa, ce fut sous l'influence des ducs de la cour de Nancy; ils n'eurent rien à emprunter de leur caprice, de leur finesse ou de leur gaieté, à la vraie France d'alors, qui, dans l'attente du Poussin, débrouillait, avec Fréminet et Simon Vouet, les instincts encore confus de sa grave école.

Et ces Lorrains, peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, sont innombrables, et, seulement pour les énumérer, plusieurs pages seraient nécessaires. Pour aujourd'hui, nous ne voulons détacher de ce groupe qu'une seule figure. Le choix a été difficile: il ne pouvait être question de Callot, dont la biographie, quoique non encore définitive, a été suffisamment écrite pour qu'on ne commence pas par elle; il serait plus important de refaire un catalogue plus exact et plus complet que les précédents. Après lui, et parmi ceux qui ont été ses condisciples, ses amis et ses rivaux, nous avons longtemps hésité entre Jacques Bellange et Deruet. Le premier

est une individualité très-attractive, dernière et presque folle héritière de la grâce et de l'élégance contournée de la manière franco-florentine de Fontainebleau ; le second, noble lorrain, comme Callot, a été, plus que celui-ci même, honoré de la faveur des ducs de Lorraine Henri II et Charles IV ; il a eu l'amitié de Louis XIII, la bonne volonté de Richelieu : sa biographie est riche en faits de toute nature, et nous commencerons par lui.

Claude Deruet naquit en 1588 (1) sans doute à Nanci, d'un père qui, au dire des lettres de 1621, dont il sera question plus loin, était « issu de la maison Desruets (ne faudrait-il pas » lire : *des Ruets* ?) de Troyes en Champagne, reconnue d'ancienne noblesse, et qui aurait encore été confirmée en sa » bisaïeule paternelle, nourrice d'un enfant du roi de

(1) Comme pour tous ces hommes de peu de renommée ou d'une gloire effacée que je travaille à raviver, les dates de naissance et de mort de Deruet éprouvent les variantes les plus contradictoires ; l'erreur ne devait pas être possible, puisque l'année de sa naissance résulte de son épitaphe, qui a existé à Nancy jusqu'à la révolution, et sera rapportée plus loin. Dom Calmet (Bibliothèque Lorraine, Nancy, 1751, in-folio) ne s'est trompé que de deux ans lorsqu'il fait naître notre peintre en 1590. Mais Chevrier, dans un ouvrage fort superficiel, où il prétend réfuter dom Calmet, qu'il copie cependant à peu près toutes les fois qu'il est exact, — je veux dire ses *Mémoires* pour servir à l'histoire des Hommes illustres de la Lorraine, publiés en 1754, en 2 volumes, auxquels, en 1784, on mit ce nouveau titre : *Histoire secrète de quelques personnages illustres de la Lorraine*, par l'auteur du Colporteur, — le fait (l. 182) naître en 1580 et mourir en 1641. Le Manuel d'Huber et Roost, le Catalogue Paignon-Dijouval (n° 6419), le Dictionnaire de Nagler, le Livret du Musée d'Orléans (in-12, 1844, p. 7), répètent les uns sur les autres les dates encore plus fausses, s'il est possible, de 1611, 1641 ou 1642, et celles-ci sont passées de là dans le Dictionnaire des Peintres, récemment publié en Belgique par M. Siret (Bruxelles, in-4°, 1848). Quant à la Biographie universelle, il n'est pas besoin de dire qu'elle ne donne pas même le nom.

» France (1). » Ce dernier détail est inattendu et ne se peut probablement plus éclaircir. Où chercher maintenant une mention plus explicite de cette arrière-grand'mère de notre peintre, qui devait être jeune au commencement du seizième siècle et a pu nourrir l'un des enfants d'Anne de Bretagne et de Charles VIII ?

Mais je passe à quelque chose de plus important, aux premiers pas de notre peintre dans son art. Le hasard voulut que lui, qui était d'origine champenoise, les fit sous un Champenois (2), sous ce Claude Israël Henriet, que Félibien nous fait assez bien connaître ; il avait peint les vitraux de l'église de la ville de Châlons, et le duc Charles III l'avait, en 1596, — il avait alors quarante-cinq ans, — appelé à Nancy ; il y mourut, et fut enterré dans le cloître des Cordeliers, fameux plus tard par la sépulture de Callot. Deruet travailla donc chez Claude Israël, avec le fils de celui-ci, Israël Henriet, le célèbre ami et éditeur de Callot, avec Callot lui-même et avec Bellange ; y entra sans doute de bonne heure ; car, après ces premières études ainsi faites dans sa ville natale, il alla en Italie, avec son camarade Israël Henriet, et tous deux, au dire de Félibien, se mirent à peindre à Rome des batailles et des chasses, sous Tempeste, l'abondant dessinateur et graveur florentin, qui jouissait alors d'un crédit immense et devait être par-

(1) Nobiliaire ou armorial général de la Lorraine et du Barrois, en forme de dictionnaire, par le R. P. dom Ambroise Pelletier, religieux bénédictin, curé de Senones ; p. 192 du tome 1<sup>er</sup> ; il contient seulement les annoblis et est le seul publié. Nancy, 1758, in-fol.

(2) Je rappellerai ici en note fugitive que la Champagne fut aussi un centre et une pépinière d'artistes. Ainsi Troyes, avant les Mignards, avait produit quantité de peintres, dont la Biographie de Jean Boucher nous a montré quelques-uns appelés à Bourges ; mais plus grand qu'eux était ce Chalette, le vigoureux élève de Véronèse et de Caravage, qui décora de ses œuvres et de ses admirables portraits Tonlouse, sa seconde patrie, et y fonda lui-même une école d'habiles artistes.

ticulièrement sympathique aux artistes descendus du nord. Elève du Flamand Stradan, il eut toujours de l'attache pour les peintres du nord; et, par exemple, grava plus tard de nombreuses compositions d'après le Flamand Otto Venius. Ce ne fut pas le seul maître de Deruet; on a dit aussi, mais sans détails, qu'il étudia sans doute à Rome, sous le Josépin, dont la réputation était grande en France, où il était venu sous Henri IV, et où plus tard le cardinal de Richelieu proposa à la reine-mère, de lui donner à peindre au Luxembourg la fameuse galerie, pour le même prix que *le sieur Rubens*, qui la peignait alors à Anvers.

Et même il nous est resté quelque chose de ce séjour de Deruet en Italie, car Thomassin, qui demeurait à Rome, y fit d'après lui, en 1616 et 1617, — Deruet avait alors vingt-huit ans, — deux planches dont nous allons parler. Comme ces dates ne peuvent être celles des premiers moments du séjour à Rome de notre Lorrain, peut-être son savoir y avait-il déjà acquis assez d'importance pour mériter d'être traduit par le burin; peut-être aussi le vieux Thomassin, qui donna des leçons à Callot et le chassa, dit-on, pour avoir fait la cour à sa jeune femme, et qui paraît avoir toujours été bienveillant pour ceux de ses compatriotes qui travaillaient en Italie, — témoin ses nombreuses pièces d'après Fréminet, — fut-il, dans le choix des compositions de Deruet, plus guidé par sa bienveillance que par l'estime publique qu'on pouvait faire des talents du jeune Lorrain.

Celle de ces estampes qui a été gravée en 1616, représente saint François de Paule servi par des anges; malheureusement nous ne l'avons point rencontrée (1). La seconde, faite

(1) Le catalogue Paignon-Dijonval la mentionne au n° 6419 sous le nom de sujet allégorique en l'honneur de saint François de Paule, avec la bonne date de 1616; in-folio en hauteur. Huber et Roost, qui en parlent avant lui (article de Deruet, VII, p. 148), donnent celle de 1649; ce peut être une

l'année suivante, énorme pièce en travers, composée de trois planches (L. 1 m. 120 mill., H. 505 mill.), représente le grand Concile des Juifs, avec le jugement sur la vie et sur la mort de Jésus-Christ. En voici le titre exact : *Concilium et sententia a perfidis Judæis in Jesum Nazarenum redemptorem mundi*. Au-dessus de la porte du fond, dont le linteau porte l'écusson armorié du personnage dont on va voir le nom, un cartel suspendu au mur offre l'inscription suivante : *Illmo et Rmo D. D. Fabritio Tit., Sti Augustini, cardli Verallo protect. Hibernie Philippus Thomassinus D. D.* De ce premier cartel en pend un autre, sur lequel on lit : *Cum privilegio Summi Pontificis et superiorum licentia C. Deruel inuentor, Philippus Thomassinus sculpsit et excudit, Romæ, 1617*. Cette estampe doit être de la grandeur même de l'original, comme est la gravure de Pierre de Jode, d'après le Jugement dernier de Jean Cousin. La composition est assez singulière. A l'extrémité gauche, Caïphe est debout devant son trône; à la droite, Pilate est assis sur le sien; au milieu, un vieux greffier, assis à une table, finit d'écrire l'arrêt, qui est soigneusement gravé en latin; c'est entre ce greffier et Caïphe que deux bourreaux tiennent le Christ, déjà couronné d'épines, et le lient avec des cordes. En arrière de ce premier plan, sont assis les juges nombreux; ils offrent un coup d'œil bizarre, car ils tiennent tous un écriteau sur lequel se lit en latin leur nom et leur jugement individuel (1). Au milieu du fond de cette large

date nouvelle mise sur quelques éditions pour rajeunir la planche, mais il est plus simple de croire à une erreur typographique qui, comme toujours, a depuis été soigneusement répétée (Dictionnaire de Nagler, München. 1836, t. III), et le sera probablement encore.

(1) Chaque écriteau a aussi un numéro qui répond à la traduction italienne gravée au bas de l'estampe; l'arrêt se lit en italien sur une dalle aux pieds du Christ; ce soin de rendre cette estampe accessible à tout le monde montre qu'elle a été faite pour être surtout vendue comme gravure de piété.

salle, s'enfonce une galerie de huit pilastres, accouplés deux à deux, dont les arcades latérales sont remplies de soldats, tandis que le peuple, lointain et contenu, se presse à la porte du fond en disant aussi son jugement et en demandant que ce sang retombe sur sa tête. L'ensemble a de l'effet, mais Thomassin a gravé cette planche d'un burin tellement gros et rude, que, parmi ces figures nombreuses, à peine peut-on distinguer quelques têtes de juges d'un beau caractère et d'une forte expression. Il faut cependant remarquer encore les soldats, d'une assez bonne tournure, et les pages en toques à plumes qui ont une grâce toute féminine, à ce degré même qu'on prendrait pour l'un d'eux la femme de Pilate, si l'on ne lisait à côté d'elle : *Uxor ad Pilatum*, etc.

Un détail qu'il ne faut pas négliger ici, c'est qu'à notre Saint-Roch la chapelle du Calvaire conserve, non pas l'original de cette planche, mais un tableau qui en est une imitation immédiatement contemporaine, faite en France, car on lit au bas de la toile l'inscription : *Sentence ou arrest sanguinaire des Juifz contre Jésus Christ, le Sauveur du monde*. La composition offre quelques changements : ainsi, la galerie du fond a disparu, on ne retrouve plus la femme de Pilate, celui-ci est à l'extrémité gauche, la table du greffier est au bas des marches de son trône ; Caïphe est au milieu, et le Christ est assis à gauche, sur une sorte de billot. Mais la ressemblance de la disposition générale, que ne détruisent pas ces différences de détails, la manière identique dont les juges portent aussi ces singuliers écriteaux où leurs jugements sont inscrits (dans les deux, un juge porte le sien sur une sorte d'écran qu'il a dans la main ; les autres portent le leur sur leurs genoux ou le tiennent à terre), montrent que l'auteur de ce tableau a travaillé d'après Deruet. Le texte des jugements n'offre aussi que de très-légères variantes ; mais ce ne serait pas une raison suffisante pour établir une identité ; tous deux devaient les prendre aux mêmes sources. Le tableau est moins heureux que la gravure ; l'absence de la galerie du fond et de

l'air qu'elle apportait, l'alourdit singulièrement; mais les figures, campées avec moins de force, ont la même pesanteur que celles de la composition gravée d'après Deruet.

Deruet resta encore quelques années en Italie, et il était à Rome au commencement de 1621, puisque les lettres du roi, de la même année, disent qu'il avait été « gratifié par le pape » Paul V, du titre et de l'habit de chevalier de Portugal (1), » par bref du 3 janvier dernier. » Et sa fortune, qui était grande, comme on le verra, dut contribuer à lui faire conférer cette distinction.

C'est immédiatement après cet honneur qu'il quitta la ville éternelle, car il devait se trouver à Nancy le 12 mai 1621, puisque cette date est celle de ces lettres de noblesse, qui lui furent données par le duc Henri II (2); il y était déclaré noble

(1) Lettres de 1621 (Nobiliaire, page 192). Dom Pelletier, dans le second article, que, dans la lettre R (p. 722-3), il consacre à notre peintre, avait oublié le premier, et se trompe, quand il affirme que Deruet fut, après 1632, décoré de l'ordre du Christ par le roi de Portugal. L'ordre de Portugal et l'ordre du Christ sont une même chose, et ces lettres de 1621 prouvent évidemment qu'il lui fut donné par Paul V. On ne verrait d'ailleurs pas de raison à ce que Deruet eût été ainsi décoré par un roi de Portugal, à moins qu'on ne considérât comme tel Christophe, le fils du malheureux dom Antoine de Crato, dont les prétentions à la couronne n'étaient pas désavouées par la cour de France; il existe de lui un curieux portrait peint en 1632 par Daniel Dumonstier, et gravé deux fois, par Ispar Isac et par Anna van Bouckel.

(2) Ces lettres sont indiquées dans l'article du Nobiliaire, p. 192-3, qui n'en donne que les considérants, c'est-à-dire l'origine noble de feu son père et sa nomination par Paul V; elles figuraient au Trésor des Chartres des Ducs, au folio 167 du registre 1621; si elles existaient encore dans quelque dépôt de Nancy, il serait curieux de les publier intégralement. Je ferai remarquer que notre peintre y est appelé *Desruets*, et que dans le second article du Nobiliaire, il est encore appelé *Des Ruets*, qui paraît bien être le vrai nom de sa famille, puisqu'il se trouve dans les pièces officielles. De la Fontaine, dans son Académie de la peinture (1679), le cite sous

avec permission de porter les armes de ses prédécesseurs. Les siennes sont d'azur, à la fasce d'argent, chargée d'une croix de Portugal de gueules vidée d'argent, accompagnée en chef de trois boquilles d'or et en pointe d'un lion de même, et, pour cimier, un lion naissant d'or tenant la croix de l'écu. J'ai dit les siennes, car il est probable que cette croix de Portugal fut ajoutée par lui, lorsqu'il fut entré dans l'ordre du Christ (1).

Deruet se maria deux ans après son retour. En effet, le 1<sup>er</sup> juillet 1623 (2), il épousa Marie de Saulcourt, fille de Jean de Saulcourt, apothicaire de son altesse, reconnu noble quelques mois avant, par lettres du 15 février 1623, et de Claude Remelle (3), nourrice de la duchesse de Lorraine, c'est-à-dire de la princesse Nicole, qui était la fille du duc Henri II, et fut la femme de son successeur le duc Charles IV. Ainsi, la femme de Deruet était ou à peu près sœur de lait de la princesse Nicole; on voit ainsi les liens de respectueuse affection qui pouvaient unir le peintre et la duchesse, et l'on comprendra mieux la valeur de l'hommage et du souvenir que plus tard il consacra noblement à l'infortune de sa souveraine.

J'ai dit que Deruet était riche, sans doute du fait de son père, et non du prix de son pinceau. A son retour en Lorraine, l'éclat de cette fortune et les relations familières

le nom de *Des Ruets*, et Pader (Songe énigmatique, p. 29. Toulouse, 1658, in-4<sup>o</sup>) sous celui de *Derruet*. On trouve quelquefois son nom imprimé *Dervet*, et il l'a lui-même écrit ainsi; mais ce n'est que la confusion du *v* et de l'*u*.

(1) Le rôle du 20 avril 1621 s'était conservé, et nous indique la maison de Deruet à Nancy; elle était située rue des Comtes, dans la ville vieille. — Nous aurons souvent à citer l'*Histoire des villes vieille et neuve de Nancy*, par J. J. Lionnois, prêtre; il en existe deux éditions; la seconde a été publiée à Nancy, de 1805 à 1811, en 3 vol. in-8<sup>o</sup>. C'est à celle-ci que nous renverrons.

(2) Nobiliaire, page 722.

(3) Dans l'article Saulcourt (Nobiliaire, p. 735) elle est appelée Gravelle.



qu'elle lui donnait, se joignirent à la considération que lui pouvaient avoir acquise ses récentes études d'Italie, pour en faire tout aussitôt le peintre en même temps que le favori de la cour de Lorraine, et Félilien nous a laissé sur ce point un curieux passage qu'il faut citer en entier :

« De Ruet, qui était nouvellement arrivé d'Italie, était un homme ambitieux et entreprenant, lequel ayant la faveur du prince de Falsebourg, fils naturel du duc Charles III, qui régnait alors, était aussi fort considéré du Duc. Il était fort riche et on l'a vu à Paris avec un train et un équipage de grand seigneur. Ses biens et sa faveur, le rendant considérable, le rendaient aussi plus hardi à user de son crédit, et vouloir s'attribuer une autorité souveraine sur tous ceux qui travaillaient pour les divertissements du Duc. »

Ce prince de Phaltzbourg (1), favori de Henri II, qui aimait et protégeait si efficacement notre peintre — on en verra de nouvelles preuves —, était Louis de Lorraine, fils naturel, non de Charles III, mais du cardinal de Lorraine, celui même, qui, aux états de Blois, partagea le sort du Balafre. Le duc Henri II voulut lui donner en mariage la princesse Nicole, sa fille, qui en eût été, dit-on, fort heureusé, et, comme le mariage n'eut pas lieu, le duc lui donna la principauté de Phaltzbourg, en le mariant à l'aînée des deux sœurs de celui qui fut Charles IV. Ce prince de Phaltzbourg trouvait sans doute dans Deruet, qui avait vu les magnificences des papes et des Médicis, un agréable compagnon de fêtes, un cavalier de bel air et de plaisant entretien, et qui valait autant par lui-même que par son crayon et son pinceau.

Du reste c'est à lui que Deruet dut de faire le plus important travail qu'il exécuta jamais, celui qui de son temps lui valut le plus de gloire, je veux dire les peintures de l'église des Carmes dans la ville neuve de Nancy, qui fut consacrée le 30 août 1622. C'est là qu'était Deruet; le plafond était

(1) Callot a gravé son portrait.

rempli de ses peintures, les chapelles de ses tableaux ; l'une de celles-ci devint plus tard la sienne et celle de sa famille. Malheureusement la révolution a détruit l'édifice, et rien ne nous en reste à présent que la description de l'abbé Lionnois, dans son Histoire de Nancy (II, 395-6). Elle est un peu longue et confuse, mais nous la donnerons en entier. Comme il avait vu ces peintures, il est impossible de rien substituer à ses paroles ; elles sont maintenant inestimables :

« Le plafond est remarquable par les tableaux qu'il ren-  
» ferme. Ils sont disposés dans la nef sur trois de largeur et  
» quatre de longueur. Le croison transversal, quoique plus  
» long (1), n'en contient néanmoins que trois, parce que celui  
» du milieu occupe toute la longueur de la nef, et six autres  
» remplissent le sanctuaire. Ils sont séparés les uns des autres  
» par de larges bordures de bois doré, et représentent les  
» principaux événements de la vie de la Sainte Vierge, savoir :  
» l'Annonciation, son Mariage, la Naissance de Jésus Christ,  
» l'Adoration des Mages, la Mort et la Sépulture de la Vierge  
» et son Assomption. Ce dernier tableau, qui est dans le mi-  
» lieu du croison et occupe toute la largeur de la nef, repré-  
» sente un ciel ouvert où s'élève la Sainte Vierge. Les apô-  
» tres placés sur une galerie semblent l'inviter à venir à  
» eux. C'est le plus beau morceau de tout cet ouvrage de De-  
» ruet, qui l'a fait en 1626, par ordre et aux frais du prince  
» et de la princesse de Phaltzbourg, dont les figures, de gran-  
» deur naturelle, sont placées à genoux sur des coussins à  
» côté de l'Assomption, dans de moindres cadres. A côté  
» de chacun de ces tableaux sont, dans d'autres cadres, des  
» anges de grandeur naturelle portant divers instruments de  
» la passion ; le premier, d'un côté près de la porte, tient  
» le sabre auquel est attachée l'oreille de Malchus ; le second,

(1) Le plan général de l'église était une croix sans collatéraux ; la nef était, de chaque côté, flanquée de trois chapelles séparées par un pilastre ionique, qui s'élevait avec son entablement jusqu'au plafonds.

» vis-à-vis, tient d'une main un roseau, et de l'autre la co-  
» lonne surmontée d'un coq et à laquelle est attachée une  
» verge; le troisième élève au-dessus de sa tête une couronne  
» d'épines; à un des côtés de l'Adoration des mages, un qua-  
» trième ange, chargé d'une échelle, porte encore le marteau  
» et les tenailles, et de l'autre côté un cinquième ange tient  
» de la main droite une lanterne, et de la gauche la pique  
» et l'éponge. Le sixième, qui est entre les deux tableaux de  
» la Mort et de la Sépulture de la Vierge, soutient d'une  
» main la croix appuyée sur son épaule, et de l'autre il tient  
» les trois cloux. Pour compléter la partie du croison du  
» côté de l'évangile, deux anges soutiennent la face de  
» Notre Seigneur peinte sur un linceul: et du côté de l'é-  
» pître, deux autres portent sa robe de pourpre. Dans le  
» sanctuaire, le premier tableau représente la Vierge cou-  
» ronnée par les trois personnes de la Sainte Trinité; à  
» droite, le prophète Elie est enlevé au ciel dans un char de  
» feu; à gauche, sainte Thérèse en extase, est soutenue par  
» un ange qui lui perce le cœur d'une flèche; enfin les trois  
» sujets du fonds contiennent des anges jouant de divers in-  
» struments et célébrant le triomphe de Marie.

» On remarque que tous ces anges, qui forment autant de  
» tableaux particuliers, sont représentés comme volants et  
» placés dans les airs, et de plus qu'ils ont tous des visages,  
» des bras et des pieds de jeunes filles, sans doute parce que  
» Deruet a voulu leur donner la beauté la plus parfaite.  
» Quoique ce bel ouvrage soit uniquement attribué à ce pein-  
» tre, il est vrai néanmoins qu'il a été aidé par des Italiens  
» qui passoient à Nancy; et on assure que les plus beaux  
» morceaux, tels que sont les apôtres, ont été faits par eux. »

Chevrier ajoute quelque chose à cette description dans la  
seule et dédaigneuse phrase qu'il consacre à ce grand tra-  
vail : « Nous n'avons de morceau connu de Ruet que l'église  
» des Carmes de Nancy qu'il a peinte; ses desseins manquent  
» de correction et ses tableaux pèchent par le coloris; il y a

» cependant en gros de la vérité dans l'expression et du goût  
» dans la draperie. » Quant à dom Calmet (Bib. Lorr. col. 325),  
il insiste sur ces Italiens, que Deruet avait peut-être connus  
dans leur pays. En donnant aussi la date de 1626, il ajoute  
que Deruet « fut aidé par des peintres italiens très-habiles,  
» qui peignirent les apôtres qui sont dans le milieu du pla-  
» fond. Ces Italiens restèrent peu de temps à Nancy ; mais  
» ce qu'on y voit de plus beau dans ce plafond est de leurs  
» mains. » Ils ne furent du reste pas les seuls qui aidèrent  
Deruet. Baldinucci nous apprend que le grand Lorrain Claude  
Gelée y travailla sous lui, et nous ne pouvons mieux faire  
que d'emprunter le passage consacré par lui à cet épisode de  
la vie du grand artiste. (Notizie dei professori, 4<sup>e</sup> décade de la  
1<sup>re</sup> partie du dix-septième siècle, 1630-40 ; édition de Florence  
1767-74, t. xvii ; p. 5-6.)

« Claude Lorrain demeura avec Tassi jusqu'à la fin d'avril  
» 1625 ; alors il partit, passa par la sainte case de Lorette,  
» Venise, la Bavière, et gagna son lieu de naissance, et,  
» après y avoir donné quelque soin à ses affaires, il s'en  
» vint à Nancy. Il avait alors dans cette ville un sien parent  
» qui l'accueillit avec amitié et le mit en rapport avec un  
» certain Charles Dervent (sic), Lorrain, peintre de ce duc,  
» et chevalier de Portugal ; celui-ci le retint près de lui  
» par la promesse de l'employer dans les figures (1). Une  
» année ne s'était pas encore passée, qu'on chargea l'artiste  
» de peindre la voûte de l'église des Carmes, et le princi-

(1) *Essercitarlo nelle figure*, dit le texte. Ce passage est très-important, et porte le dernier coup à cette opinion vulgaire que Claude Lorrain n'était pas capable de peindre les figures de ses paysages. Si Claude est attiré par l'espoir de faire, non pas des figurines, mais de grandes figures d'histoire, c'est, peut-on croire, qu'il voulait se perfectionner ; mais, puisque Deruet lui promet de l'employer, c'est aussi qu'il y avait déjà une certaine habileté. Même sans ce témoignage, il est impossible d'accepter qu'une autre main ait pu poser en pleine lumière ces personnages si harmonieux avec elle. Conte ridicule qu'il faudrait laisser avec l'avarice de Rembrandt, la mort de

» pal travail, auquel se livra Claude pendant une année et » plus, fut de peindre toute l'architecture de cet ouvrage. » J'ai traduit textuellement ce passage, parce qu'il montre que Claude Gelée resta deux ans sous Deruet, et j'abrège la suite. L'accident d'un ouvrier doreur qui travaillait près de lui, et qu'il eut le bonheur de sauver, contribua peut-être à le détourner de travailler sur un échafaud ; mais surtout « il » se fatigua de la besogne qu'il faisait à Nancy avec son » maître, et résolut de retourner en Italie. » C'est alors qu'il passa par Lyon et Marseille, où il rencontra les trois Errard, et ils arrivèrent ensemble à Rome, le jour de Saint Luc 1627.

Outre les peintures de cette voûte, Deruet avait encore peint de nombreux tableaux pour les chapelles de la nef, et je les réunis ici en les extrayant de la description générale de l'abbé Lionnois. Dans la troisième chapelle à gauche, où fut enterré M. de Haraucourt, le tableau de l'autel, dont les sculptures étaient de Simon Drouyn, était de Deruet ; il représentait l'enlèvement du prophète Élie, et était orné d'une bordure assez large de pierre blanche sur laquelle étaient sculptés les principaux événements de la vie de ce prophète. Dans la seconde chapelle de droite, Deruet peignit une Notre-Dame du mont Carmel, à qui elle était alors consacrée ; du temps de Lionnois, ce morceau avait été remplacé par un saint Jean de la Croix, peint par Charles, et mis au-dessus du tambour ou brise-vent de la porte. C'est probablement (1) cette chapelle qui contenait le saint Charles que M. Rousseau, conseiller du duc Charles IV, fit peindre par Deruet, pour remplacer un grand tableau de la Peste de Milan, qu'il avait rapporté de Milan même, et qui se trouva trop grand.

Léonard dans les bras de François I<sup>er</sup>, les noms de Cain et d'Abel, incessamment redits à propos du tableau de Prud'hon, alors que le meurtrier tient un poignard et la bourse qu'il a volée, avec tant d'autres choses, qui ont vraiment l'air d'être d'autant plus répétées qu'elles sont plus fausses.

(1) Je dis probablement, parce que la description du digne prêtre est en-

Enfin, la première chapelle de droite était celle de Deruet, qui la fit construire et orner à ses frais, et y fut enterré avec sa femme. « L'acte de la cession qui lui en a été faite (je » copie encore l'abbé Lionnois) est du 14 mai 1632. Elle est » dédiée à saint Nicolas et à saint Claude, qui sont peints » dans ce tableau (sic) à côté d'un ange qui tient le fils de » Deruet, qui le voue à la Vierge qui est dans la nue (1).

» A côté de l'autel est une grande épitaphe au haut de laquelle est, dans un cadre ovale, une table de marbre noir » sur laquelle sont peints Claude Deruet et sa femme. On » assure que c'est l'ouvrage de son pinceau (2). Il a une » belle physionomie, la tête nue, les cheveux longs, presque » blancs et flottant sur les épaules; un collet fort large orne » son col; sur sa poitrine est l'ordre du Christ, dont la croix » paraît au côté gauche, et le manteau sur ses épaules. Il a » les mains jointes et laisse apercevoir une partie de son » épée. Sa femme, encore jeune, est habillée en religieuse, » ayant un grand voile noir qui lui couvre le front, un large » collet qui cache ses épaules, une robe noire sans manches ni autre ornement. Deux petits génies, qui pleurent

core plus confuse qu'à l'ordinaire. Du temps de Lionnois, ce tableau était dans la nouvelle chapelle de N.-D. du Mont-Carmel, qui était la troisième à droite, et avait été rebâtie en 1669.

(1) Saint Nicolas doit avoir été choisi par Deruet comme patron du seul fils qu'il eut conservé; ce fils s'appelait Charles-Nicolas (Nobiliaire, 723), et c'est sans doute lui que son père avait représenté dans ce tableau.

(2) L'abbé Lionnois (p. 389) en voit la preuve dans ces mots de l'épitaphe : *Hoc sibi sepulcrum spirans finxit*. Elle serait beaucoup plutôt dans ceux-ci : *Equestrem crucem, penicillis oleatis ne deficeret, suo inscripsit pallio*. Il est très-probable que ces portraits sont son œuvre. Je rappellerai à ce propos qu'à cette même époque, un artiste nommé Michebasne peignit sur marbre noir beaucoup de portraits funéraires dans les églises de Nancy; le tombeau de Callot en avait un de sa main; ce fut la seule chose qu'on en conserva, lors de la reconstruction du cloître des Cordeliers (Lionnois, I. 136). Il nous en reste une gravure dans la suite d'Odievre.

» et éteignent un flambeau, garnissent les côtés de ce tableau, (qui est ?) dans un cadre de pierre, aux extrémités duquel sont les deux écus de Ruet et de Saulcourt. »

Je reprends maintenant la suite chronologique des faits de laquelle je me suis un instant départi. En effet, si la voûte fut peinte en 1626, le tableau d'Élie le fut vers 1631, puisque le marché de la veuve de M. de Haraucourt avec Simon Drouyn est du 14 octobre 1631, et les peintures de la chapelle de Deruet sont nécessairement postérieures au mois de mai 1632 (1). Mais nous n'avons pas cru devoir séparer ce qu'un seul endroit réunissait.

Au commencement de l'année qui suivit celle où Deruet peignit la voûte de cette église des Carmes, c'est-à-dire en 1627, le nouveau duc donna, dans la rue Neuve, un carrousel, qu'on appela le combat à la barrière, et notre peintre en fut naturellement le principal ordonnateur. Alors la cour de Lorraine rivalisait presque avec celle de Florence pour son amour des cérémonies et des fêtes, et des artistes comme Callot, Deruet, Henriet et les autres servaient trop bien, si même ils ne l'éveillaient pas, le génie capricieux et fastueux de leurs ducs, pour que ces pompes ne fussent fréquentes. Cette fête est une des circonstances les plus connues de la vie de Deruet, parce qu'il s'y trouve en rivalité avec Callot.

Charles IV, qui était alors sur le trône depuis trois ans, avait connu Callot en Italie et l'avait même ramené avec lui en Lorraine, où il l'avait recommandé au duc Henri, qui régnait encore quand il revint. Il avait vu Callot diriger à Florence les admirables fêtes du grand-duc; il l'avait vu, dépassant Santa Gallina et Parigi, avoir le renom du plus

(1) Surtout peut-être les portraits; l'épithaphe dit que le manteau porte les deux croix du Christ et de Saint-Michel; on peut supposer que Deruet n'eut cette dernière qu'en 1634; les portraits seraient donc encore postérieurs.

habile dessinateur de fêtes qui fût en Italie; il avait vu la supériorité avec laquelle il avait gravé toutes ces merveilles qu'il avait conduites, et, donnant lui-même un carrousel, il tint à ce que Callot le dessinât et le gravât. Deruet eut beau réclamer hautement son droit à donner les dessins d'après lesquels Callot travaillerait; celui-ci, fort de la légitime conscience de son talent, fort aussi de l'appui du duc, témoin de sa gloire à Florence, ne voulut rien faire que de son invention. Ils eurent de grandes contestations, dit Félibien; mais enfin il fallut que Deruet cédât à Callot, qui demeura le maître des dessins et de la gravure de toutes ces sortes d'ouvrages qu'il fit pour le duc de Lorraine.

Il n'y a rien là que de simple, et Félibien raconte le fait simplement, bien qu'il perce dans tout ce qu'il dit de Deruet une certaine aigreur contre sa richesse (1) et sa haute condition. Don Calmet reproduit le fait sans le grossir ni le dénaturer; mais depuis, et pour exalter Callot, on a donné à cette querelle un caractère tout à fait acerbe; on a, par amour du contraste et pour servir une cause qui n'avait pas besoin de pareils moyens, mis Deruet presque dans la boue pour faire honneur à Callot. Le portrait que celui-ci, en 1632, a gravé de notre peintre, en se disant *son fidelle amy*, serait déjà une réponse péremptoire. Mais il existe quelque chose de plus décisif, des paroles de Callot lui-même, qui sont un gracieux éloge de l'habile peintre par le grand graveur; il y indique, gaillardement et sans la moindre apparence d'aigreur, quel fut, dans les apprêts de cette fête, le partage amiable de leurs travaux. Les prétentions de Deruet n'avaient d'ailleurs

(1) L'abbé Bexon, qui, dans le premier et unique volume publié de son Histoire de Lorraine (in-8, 1777), consacre (p. 273) une dizaine de lignes à Deruet, dit même que, « comme le Guide, il ne travaillait qu'en appareil » et environné d'un certain faste. » Je ne connais pas de témoignage ancien sur ce point, et l'assertion de l'abbé Bexon doit n'être qu'une broderie.



rien qui dépassât les bornes d'un orgueil assez fondé. Les quatre tableaux du musée d'Orléans, dont nous parlerons, montrent que Deruet était tout à fait capable de dessiner et de peindre toutes les fêtes de la cour de Lorraine, après en avoir inventé et dirigé les machines.

Ces paroles de Callot se trouvent dans l'ouvrage même qu'il consacre à cette fête et qui parut dans l'année; en voici le titre : « *Combat à la Barrière, fait en cour de Lorraine le 14 fevrier en l'année présente 1627, représenté par les discours et poésie de sieur Henry Humbert, enrichy des figures du sieur Jacques Callot et par luy-mesme dédié à madame la duchesse de Cheuvreuse, à Nancy, par Sébastien Philippe, imprimeur de son Altesse, 1627.* » Cet Henri Humbert, qui était probablement de la famille des sculpteurs Gaspard et Louis Humbert — qui, au commencement du dix-huitième siècle, naquirent l'un à Toul, l'autre à Bar-le-Duc —, décrit en effet en prose très-enflée, entrecoupée de madrigaux et de strophes pointues, les costumes, les qualités, les harnois et les entrées de chaque dame, seigneur, page, maréchal de camp, tenant ou assaillant, comme aussi l'ordonnance de tous les détails de la cérémonie. Mais Callot a écrit en style précieux, vraiment digne d'un bel esprit italianisé de ce temps-là, la dédicace à madame de Cheuvreuse; nous n'en citons que le commencement :

« Madame,

» Cette royale maison, à qui monseigneur votre mary doit la gloire de son sang, a de tout temps accoustumé de passer les heures du loisir en des exercices que la Vertu ne peut désadvouer. C'est pourquoy son Altesse, continuant les louables coustumes de celles de ses ancestres, a voulu, par sa propre personne, en l'année présente, sous des feintes utiles animer les images de la vérité. A cet effect, m'ayant honoré, par ses commandements, du soing des machines, avec le Sieur de Ruet, de qui le pinceau, par son rare artifice, donne chaque jour des leçons au naturel; elles n'ont

pas été trouvées du tout différentes de ses intentions. Mais, afin que ses gestes héroïques, qui seront à jamais présents à ceux qui les ont admirés, puissent approcher le sens des plus éloignez, je tasche d'en faire vivre les figures par mes crayons, en recherchant pour elles le jour de celle qui le donne, etc. »

Il existe même une gravure faite par Deruet au milieu de ces circonstances ; c'est certainement alors qu'il a dû graver, soit comme échantillon de ce qu'il pouvait faire, soit même comme commencement de l'œuvre dont il comptait être chargé, la pièce de la Carrière vue en élévation. Nous n'avons pas eu le bonheur de la rencontrer, et le Cabinet des estampes ne la possède pas. M. de Beaupré, en décrivant (1) le Triomphe de Charles IV, livre dont nous parlerons plus tard, et auquel elle est ordinairement jointe (ce qui prouve que, à ce moment, c'est-à-dire en 1664, la planche existait encore), dit qu'elle a moins d'esprit que celle de Callot, mais plus d'exactitude, et que, dans sa naïveté, et par là même, elle a bien plus d'importance comme document historique. Durival (t. II, p. 9) ajoute qu'au commencement du dix-huitième siècle, la Carrière était encore comme du temps de Deruet et de Callot. Voici la description qu'en donne M. Robert-Dumesnil dans l'article qu'il a consacré à Deruet. (Le Peintre Graveur Français, t. V, p. 72-7.) Elle y porte le numéro 3.

« Cette vue est prise à vol d'oiseau en travers de l'estampe, au fond de laquelle est la face des bâtiments régnant d'un côté de cette rue, le bas offrant le derrière de l'autre ligne des bâtiments. Au centre, dans la rue proprement, se célèbre un tournoi. Le haut est orné d'une guirlande de fruits embrassant la largeur de l'estampe et surmontée des armoiries

(1) *Recherches sur les commencements et les progrès de l'imprimerie en Lorrains*, in-8. Nancy, 1845, p. 469-75.

de la maison de Lorraine. Dans deux tablettes pratiquées au-dessous, de chaque côté se lisent trois par trois les vers ci-après :

Souvent en ces aymables lieux  
des Héros et des Demy-Dieux  
disputent l'honneur de la lice —  
Et font Voir hautement par leur Employ guerrier  
que si Mars faisoit L'Exercice,  
il ne paroîtroit pas plus galant ny plus fier.

Dans un cartouche au milieu du bas, environné de trophées d'armes, on lit : LA CARRIÈRE ou RVE NEVVE où se font *Les Combats de Barrière. Courses de Bague. Joustes. Tournois. etc.*, et en dehors à gauche : *C. Deruet. F. L. 373 mill. H. 277. »*

Cette pièce de la Carrière n'est pas la première que Deruet ait gravée ; le portrait équestre de Charles IV, dont la première date n'est pas certaine, lui doit être antérieur. C'est une œuvre sur laquelle on a dit des choses bien différentes, et, je crois, bien peu fondées ; bien que nous n'en ayons pu voir tous les états — et peu de planches en ont autant —, nous allons essayer d'être plus exacts que ceux qui en ont parlé avant nous. (Elle a de largeur 468 mill. et de hauteur 350 mill.)

Le nouveau duc, très-jeune et tête nue, monté sur un énorme cheval et galopant de gauche à droite, se dessine tout entier sur le ciel ; il a une cuirasse et une écharpe ; ses cuisses et ses bras sont armés, et il tient de la main droite un bâton de commandement ; entre les jambes de sa monture on voit le profil lointain de Nancy, qui, bien qu'un peu maigre par endroits et sans vivacité d'effet, est buriné avec assez de finesse, de netteté et d'esprit pour qu'on lui ait souvent fait l'honneur de l'attribuer à Callot. Quant à moi, je le crois de Deruet. Ce qu'il y a de plus adroit et de plus fort dans ce fonds, ce sont les imperceptibles cavaliers qui courent ou qui partent ; mais, si l'on regarde avec soin les troupes qui, dans

un plan de bataille gravé par Deruet, s'avancent au fonds et sont d'une dimension analogue, on retrouvera les mêmes mouvements, les mêmes poses et le même faire; les dernières ondulations des terrains de l'horizon ont les mêmes tailles que la spirituelle colline qui est à gauche dans ce portrait de Charles IV. Enfin, le milieu du bas est occupé par un amas d'armes qui accompagnent l'écusson de Lorraine, surmonté de la couronne ducale (un des canons de gauche porte la signature *℞. de Deruet fecit*) (1), tandis que sur les deux côtés on lit ces quatre vers :

Le Jourdein vit fleurir sur le bort de son onde  
les palmés a foison de tes braves ayeux  
le Ciel a réservé a ton bras glorieux  
Celle' qu'on doit porter ayant vaincu le monde (2)

Voilà l'état original de la planche; il est à l'eau forte pure et très-agréable. Voyons maintenant quels changements elle a éprouvés. Et d'abord, Deruet, sans rien toucher encore au cavalier, commença par ajouter un palmier à la

(1) M. Robert Duménil signale un état antérieur qui ne différerait de celui-ci que par l'absence de la particule *de* avant *Deruet*.

(2) M. Robert Duménil, qui donne le fonds à Callot, lui attribue même la composition et la gravure de ces vers. Nous ne pouvons être de cet avis. Si le fonds était de Callot, — et il serait toujours singulier qu'il eût ainsi consenti à faire dans une estampe une partie aussi peu importante que ces vers et même ce fonds, — il aurait bien autrement de piquant et de couleur, et, l'absence de ces qualités, jointe à la ressemblance du faire avec celui des fonds du plan de bataille, m'empêche de croire qu'il soit d'une autre main que de celle de Deruet. Le catalogue de Callot, donné dans Dom Calmet, dit que c'est une planche de Callot, retouchée et perdue par Deruet, qu'il traite de méchant graveur; M. Robert Duménil nous paraît aussi bien sévère pour un homme dont toutes les planches ont passé pour être de Callot, et dans une desquelles lui-même donne au grand Callot ce qui est à Deruet.

gauche de la gravure; c'est au moins ce qu'il faut conclure de la description du rédacteur du catalogue Paignon-Dijonval (n° 5963, 2<sup>me</sup> partie, p. 208). L'épreuve de ce cabinet, qui a dû passer en Angleterre, était sur satin vert, et l'état doit être rare, car ce palmier ne faisait qu'ouvrir une série de modifications bien plus importantes; leur présence constitue l'état ordinaire, le troisième de M. Robert-Dumesnil et le quatrième de notre description.

Ainsi, du nuage qui surmonte ici le palmier de gauche, sort le buste d'un petit génie ailé, tenant un casque ceint de laurier; à droite l'inscription CHARLES III, DVC DE LORRAINE ET DE BAR, qui, dans l'état précédent, avait le ciel comme fonds, a été entourée d'une banderole. Mais ces changements ne sont rien auprès de ceux de la figure. Les cheveux sont autres et les traits eux-mêmes; tout à l'heure, ces derniers étaient tout jeunes et d'un air un peu naïf; ils ont ici quelques années de plus; les moustaches sont plus marquées, et l'ensemble de la tête a bien autrement d'élégance guerrière et de courage; la fraise est remplacée par une collerette; la pièce de la cuirasse d'où sort le bras a été figurée en muffle de bête; la cuirasse elle-même est moins longue, et la sorte de demie-cotte de fer, qui couvre les reins, est aussi plus courte et laisse plus voir le vêtement de dessous; en outre, le mouvement de la main droite n'est plus le même: elle ne tient plus un bâton de commandement, mais une masse d'armes à pointes. Le cheval offre aussi quelques changements: les plumes de sa tête ont disparu, sa longue queue est plus fournie et se trouve, à sa naissance, enfermée dans un ornement, duquel elle tombe, comme la houppé d'un gland. Enfin, au bas de l'inscription on a ajouté la date 1628 (1). On voit que ceux qui ont attribué à Sébastien Leclerc une

(1) Paignon-Dijonval (n° 5962) avait de cet état deux exemplaires en contre-épreuve; cela ressort de la description où l'on observe que toute l'écriture de la pièce est à rebours, et où tout ce qui est à gauche est indi-

part quelconque dans cette pièce, parce qu'elle a été jointe au Triomphe de Charles IV, publié en 1664, sont loin de la vérité, et que ces retouches sont bien antérieures à l'époque où il parut. D'ailleurs, pour quiconque a étudié Deruet, celles-ci ne peuvent avoir été faites par un autre que par lui ; en effet, le palmier est un arbre qu'il a mis dans presque toutes ses compositions allégoriques ; le gros enfant dans le nuage a tout le caractère des siens ; le casque qu'il tient est ceint de laurier, exactement comme celui que porte Charles IV dans le plan de bataille indiqué plus haut ; cette queue, arrangée, si je puis dire, en forme de houppe de gland, se retrouve à d'autres chevaux de Deruet : c'est du pur Louis XIII, et jamais, sous Louis XIV, pareille idée ne serait venue. Ainsi, le premier état de cette planche peut être reporté à 1624 ; elle aura été faite pour l'avènement de Charles IV ; c'est en effet le 31 juillet qu'il succéda à Henri II ; il avait alors vingt et un ans, et la tête de la planche est plutôt plus jeune. Quatre ans après, et pour un motif que nous ignorons, Deruet a voulu que sa planche devint le Charles IV tel qu'il était en 1628 ; le duc avait alors vingt-cinq ans, et la tête de l'état avec tous les changements n'a que cet âge. Si la planche avait été retouchée en 1664, époque à laquelle le duc en avait soixante et un, il eût été absurde d'ajouter à la première tête quelques années seulement. Comme la planche existait encore, on l'a jointe telle qu'elle était ; mais Leclerc n'y est pour rien, pas plus, à mon avis, qu'autrefois Callot (1).

qué comme étant à droite. Ce sont bien ceux-là qui sont en contre-partie, et non, comme dit par inadvertance le rédacteur du Catalogue, le n° 5963, dont on vient de parler, qui est l'état antérieur dans le vrai sens.

(1) Il est incroyable de voir les différentes opinions émises à propos de cette pièce. Le Catalogue donné par dom Calmet, dans l'article de Callot (Bibliothèque lorraine, p. 208), — il avait été fait sur le bel œuvre que possédait alors M. Barbe, — parle ainsi de ce portrait : « Deruet a défiguré cette planche (de Callot) pour la faire servir à ses carrou-

Il existe encore une troisième pièce de Deruet ; c'est une bataille de Charles IV, représentée en perspective, comme la curieuse suite des batailles que le cardinal de Richelieu avait fait faire pour son château de Poitou, et que Versailles a recueillie, ou comme sont, de nos jours, les tableaux stratégiques de Siméon Fort. Au bas et au milieu de la planche, qui a 482 millim. de largeur sur 364 de hauteur, un cartouche bizarre et malheureusement vide est surmonté de la croix de Lorraine couronnée, passée dans deux C enlacés en sens contraire et accompagnés, au-dessous, du nombre IIII ; la partie qui est à droite de cet écusson est occupée par des armes répandues à terre ; celle qui est à gauche, par des morts et des mourants ; c'est là que, sur le cadavre gisant d'un cheval, se dresse le cheval du duc, caparaçonné d'une peau de lion et

sels, gravés par Leclerc. » Il n'a pas remarqué que les retouches sont de 1628, et que d'ailleurs Deruet était mort, quand Leclerc gravait ce qu'on appelle ici *ses carroussels* ; enfin l'article de Heineken (t. vi, p. 521) est un amas d'inexactitudes et d'impossibilités ; je le cite en entier avec quelques notes entre parenthèses ; c'est le n° 1 des pièces douteuses attribuées à Callot : « Le portrait de Charles IV à cheval... Il y a au bas des vers gravés à rebours : le Jourdain (*c'est donc une contre-épreuve ; la suite montre qu'elle a l'ange et la banderolle, mais ne disant pas que Charles IV y soit changé, il ferait croire à un nouvel état qui serait entre notre 3° et notre 4°*). Il s'est élevé de grandes contestations sur cette pièce. Florent le Comte la donne à Callot. Cependant celle qui est dans l'œuvre du cabinet du roi de France est bien différente de la présente. Elle est sans l'ange dans le haut et sans banderolle (*celle-ci aurait donc le palmier ; ce serait donc notre troisième état*). Il y a une aigrette sur la tête du cheval, et on voit gravé le nom de C. Deruet *fecit* sur un des canons qui servent de trophées au bas de la planche, à main droite, et sur un autre canon le nom de J. Callot est écrit à la main, etc. (*etc. est de Heineken ; j'ai en vain cherché cette épreuve facilement, reconnaissable à ce nom de Callot écrit à la main ; elle manque à l'œuvre actuel du cabinet des Estampes.*) Cette estampe fait partie du livre : le Triomphe... Quoique gravée par Deruet, la petite vue de Nancy et les autres lointains sont probablement de Sébastien Leclerc (*on a vu ce qu'il fallait penser de*

ayant encore à la queue le même ornement; le cavalier, la tête coiffée d'un casque ceint de lauriers, est vêtu à la romaine et brandit une épée de son bras nu. Au delà de ce premier plan s'étend la vue perspective : l'état-major paraît être sur un tertre qui touche à l'écusson, et plus loin se voit la bataille. Les deux camps, une ville, certains accidents de terrains, les corps de troupes, sont marqués de lettres de renvois et de chiffres; ceux-ci n'ont pas leur légende sur la planche même, et donnant, par suite, à supposer, bien qu'elle n'ait pas de numéro, comme en ont en général les gravures de livres, qu'elle a pu être accompagnée d'un texte et faire partie d'un ouvrage que nous avons vainement cherché et qui peut-être n'a jamais existé qu'en projet; d'ailleurs, l'écusson

cette sotte supposition, qu'il faut considérer comme une inadvertance. Leclerc, qui est né en 1637, les aurait gravés neuf ans avant sa naissance, puisqu'ils se trouvent déjà sur un état antérieur à celui daté de 1628 ! Huber et Roost, qui attribuent l'invention de la pièce à Callot, donnent cette vue de Nancy à J. Clerc, c'est-à-dire Jean Leclerc, ce qui, pour n'être pas plus vrai, n'est du moins pas impossible). Outre ces deux portraits (il n'y en a pas deux, ce ne sont que deux états), il s'en trouve un troisième (ce n'est qu'un état, notre quatrième, comme on va voir), de la même grandeur et de la même composition que la première. On y trouve aussi le nom de Deruet, mais le portrait de Charles IV est plus âgé et différemment exécuté. Il y a aussi d'autres vers. (Je suppose volontiers que ceci est une erreur, et que Heineken a pris pour d'autres vers les mêmes vers dans le vrai sens, tandis que, dans les deux premières, ils étaient à rebours; cependant il cite le premier mot de ceux-ci. Peut-être l'état, qui se trouve dans ce Triomphe de Charles IV malheureusement introuvable à Paris, est-il encore différent ? Si ce n'est pas un oubli de M. de Beaupré, la signature en aurait au moins disparu, car il ne l'indique pas pour ce portrait et l'indique pour la Carrière.) On prétend que Sébastien Leclerc a gravé ce portrait d'après Callot. (Ainsi tout cela suppose trois portraits, un de Deruet, que Séb. Leclerc avait retouché, un de Callot, et un de Leclerc ! Après tout ce que nous avons dit, il est vraiment inutile de rappeler encore que ce ne sont que des états d'une même planche.) — Voir la note à la fin du volume.



vide pourrait recevoir cette légende, et peut-être existe-t-il un état où il soit rempli. M. Robert-Dumesnil suppose après d'autres que c'est la bataille de Nordlingue. On serait en Lorraine mieux à même de le décider. J'ajouterai, d'après lui, car la signature a été coupée à l'exemplaire du cabinet des estampes, qu'on lit tout en bas, à gauche, le nom *Deruet fecit*. Enfin, dans le coin supérieur, du même côté, et par suite, au-dessus de Charles IV, une Renommée, assise sur les nuages, tient de la main droite les armes de Lorraine et va, de la gauche, mettre à sa bouche sa longue trompette. C'est une figure mythologique fort inférieure à la Vénus que nous trouverons dans le tableau de Versailles. Quant à la planche, elle est, dans son ensemble, moins heureuse et plus lourde que le portrait; les fonds, dont j'ai dit la ressemblance avec ceux de celui-ci, sont la partie la meilleure et ne peuvent être ici contestés à Deruet; le passage gradué entre les premiers plans et les derniers, les dégradations successives des objets et des terrains, montrent qu'une seule main a fait toute la planche; il serait inadmissible d'en faire deux parts, les fonds et les devants, car on ne saurait en marquer la distinction.

Pour n'avoir plus à revenir sur Deruet comme graveur, je parlerai encore de deux planches que nous n'avons malheureusement pas vues. L'une est une vue du palais ducal, non signée, que M. de Beaupré dit se trouver jointe au Triomphe de Charles IV, avec le portrait et la Carrière. Comme on y a mis celles-ci, qui n'avaient pourtant pas de rapport direct avec le sujet du volume, par pitié, si je puis dire, et pour réunir des œuvres de Deruet, je ne vois pas pourquoi on aurait pensé à y mettre celle-ci, si elle n'était pas aussi de lui. L'autre est une Pallas à cheval, qu'ont possédée Quentin de Lorangère et Paignon Dijonval, et qu'Heineken a indiquée (n° 14 des pièces douteuses attribuées à Callot, VI, 523). S'il ne disait que la pièce est *de moyenne grandeur en hauteur* (il est vrai que le catalogue Paignon dit aussi le portrait de

Charles IV en hauteur), l'indication, qu'elle tient de la main droite une massue d'armes à pointes, ferait presque penser qu'il y a ici, avec le portrait de Charles IV, une confusion, dont il est impossible de se rendre compte dans l'absence de la pièce. Si Heineken l'a vue lui-même, elle ne serait pas signée, car il ajoute : « Les connaisseurs l'attribuent plutôt à Cl. Deruet, qui l'aurait gravée d'après Callot. » Toujours cette rage de mettre partout Callot à la place de Deruet.

Ces longs détails nous ont mis fort loin de la soi-disant querelle de Callot avec notre peintre; on se rappelle les paroles de la préface écrite par Callot au moment même; quelques années plus tard, et après être venu à Paris travailler pour le roi de France, Callot, revenu à Nancy, grava en 1632 le portrait de Deruet. Le père Husson, qui, dans une note de son éloge historique de Callot (Bruxelles, 1766, p. 56 et 199), a romancé au plus haut point la contestation des deux peintres, est vraiment curieux à entendre sur ce portrait, et son pathos dithyrambique a dû avoir un grand succès. Après avoir parlé des intrigues de Pradon contre Racine, il continue avec des redoublements d'éloquence : « Deruet, opulent et fastueux, veut être encore un grand maître vainqueur de Callot; l'arrogant orgueil méprise la simplicité du génie timide... Callot triomphe, mais son ennemi confondu ne se rend pas. Il a recours aux injures (l'imagination est forte), retranchements ordinaires d'une âme basse. Voici la noble vengeance ou plutôt le nouveau triomphe de Callot ! Il grava le portrait en pied de ce Deruet, et envoie à son ennemi ce glorieux témoignage du plus généreux des cœurs.. Générosité de ce grand cœur, que la nation lorraine doit toujours se rappeler avec autant d'admiration que de reconnaissance !

Passion des grands cœurs !  
Amour de la patrie ! »

Tout cela n'est-il pas bien trouvé ? Le digne cordelier n'était pas fâché de faire de l'éloquence; une fois l'occasion ouverte,

il s'est fouetté l'esprit et grisé de son enthousiasme; il n'aurait certes pas voulu être à la place de ce misérable Deruet, et peut-être même a-t-il eu quelque pitié de ce pauvre homme si bien foudroyé par lui : c'est la phrase qui l'a perdu; elle en a perdu bien d'autres. Ce portrait de Callot, et j'en suis fort aise, n'a rien d'aussi héroïque; ce n'est ni une vengeance, ni même une réconciliation, c'est tout simplement le délicat témoignage d'une amitié ancienne, qui n'avait aucun besoin d'être reprise, puisqu'elle n'avait pas été brisée (1).

Tout le monde en connaît la gravure; mais, ce qu'on ne sait pas, c'est que le dessin original existe encore dans un admirable volume de la collection du Louvre, qui provient du cabinet Mariette (il est mentionné dans le catalogue de Basan), et contient cent cinquante-six dessins de Callot. Celui par lequel s'ouvre le volume, est ce portrait de Claude Deruet avec son fils. Ce dessin, parfaitement conforme à l'estampe, est exécuté de cette manière si large à laquelle on peut reconnaître les vrais dessins de Callot. D'abord esquissé au crayon, il a été repassé à la plume d'une manière très-accentuée, puis lavé, dans la partie des ombres, à grands coups de pinceau. Les traits de la tête sont seuls étudiés avec une plume plus patiente. L'eau-forte, d'ailleurs, a suffisamment fait connaître cette figure. — Claude Deruet, debout sous un portique, tient son chapeau de sa main droite appuyée sur son épée. Le bras et la main gauche sont gracieusement étendus, et semblent montrer son jeune fils. Celui-ci, debout à sa gauche (la planche, gravée dans le sens du dessin, est venue en sens contraire), porte sur l'épaule droite un petit mousquet, et s'appuie de la main gauche sur la fourche de son arme. Au-dessus de la tête de Deruet est l'écusson de ses armes, auquel se rattachent deux rideaux, relevés aux deux angles supérieurs de la feuille. La tête de Deruet est agréable

(1) On nous fait remarquer que déjà M. Des Marets, dans son *Eloge de Callot* (Nancy, 1828, in-8 de 75 pages), a fait justice de ce conte (p. 25-8).

et déliée ; il n'est pas sans quelque ressemblance pour la fermeté des traits, du nez et des yeux, avec celle de Callot lui-même. Il a, comme lui, la moustache relevée et la barbe en pointe. Sa chevelure bouclée voltige sur son épaule gauche. Il est en grand costume de gentilhomme, l'épée au côté, bien campé sur ses larges bottes. La figure de l'enfant, mignonne et maligne, coiffée d'une toque à plumes, et coquettement balafmée par l'ombre de cette toque, n'est, pour bien dire, qu'indiquée, mais avec une grâce très-spirituelle. Dans le fonds, on aperçoit les palais et les rues de Nancy très-légèrement griffonnés à la plume. On voit dans l'estampe une maison en dehors des remparts, et, au pied de ceux-ci, des cavaliers, des hommes d'armes et des carrosses. On lit au bas les vers suivants :

Le fameux Créateur de tant de beaux visages  
S'estoit assez tiré dans ses rares Ouvrages  
Où la Nature et L'art admirent leurs efforts,  
Il tenoit le dessein du Temps et de L'envie  
Et luy de qui les mains resuscitent les Morts  
Pouvoit bien par soy-mesme éterniser sa vie ;  
Mais quand Il eust fallu laisser quelque autre marque,  
Qui, malgré les rigueurs du Sort et de la Parque,  
Le monstrat tout entier à la Postérité,  
Son huile et ses Couleurs, pour le faire revivre,  
Au goust des mieux sensez auroient toujours esté  
Un Charme plus puissant que l'Eau fort et le Caire.

Et plus bas : « A Claude Deruet Escuier. Chevalier de l'ordre de Portugal. Son fidele Amy Jacques. Callot fecit Nancy 1632. » On connaît deux états de cette planche ; le second est celui décrit. Les différences portent sur la maison qui est à la gauche du fonds ; dans le premier état, le flanc n'a pas de contretailles, le contrefort en est blanc, comme le pavillon carré surmonté de deux girouettes ; le parterre derrière n'a que quelques traits de pointe, et la ligne de l'inscription du bas finit par : *Callot F.* au lieu de : *Callot fecit—à Nancy 1632.* Les collections Quentin de Lorangère (p. 99) et Pai-

gnon - Dijonval (n° 5917) possédaient les deux états, et ils existent au Cabinet des Estampes.

Si Deruet ne perdit pas l'amitié de Callot, il conserva de même la faveur du duc. La préférence, qu'il avait accordée au second dans cette circonstance, ne l'empêcha pas de continuer ses bontés à Deruet, et, au commencement de 1632, il lui accorda des lettres de gentillesse, qui furent expédiées le 5 mars (1). En se reportant à ce que nous avons dit de l'église des Carmes, on verra que le contrat, par lequel Deruet en acquérait une chapelle, intervint le 14 mai et suivit presque immédiatement ces lettres de gentillesse. Elles furent la dernière grâce que Deruet reçut de ses ducs, car bientôt Nancy fut prise par le roi de France, et le duc quitta ses états.

Dans cette ruine de leur patrie, les artistes ne purent que se disperser : Deruet, que Louis XIII dut connaître dans le séjour qu'il fit à Nancy, le suivit à Paris, et c'est à la cour de France que nous avons maintenant à le montrer. Il y fit certainement grande figure, et la phrase déjà citée de Félibien : « On l'a vu à Paris avec un train et un équipage de grand seigneur, » doit se rapporter à cette époque plutôt qu'à celle du premier séjour qu'il a pu y faire à son retour d'Italie. A Nancy, il avait été le peintre favori des ducs; à Paris il le fut du roi, et leurs rapports paraissent avoir été jusqu'à l'intimité.

Louis XIII aimait les arts, qu'il cultivait même (2), au moins

et 220

91113

(1) Nobiliaire, 722.

(2) Louis XIII n'est pas le seul roi de France qui se soit essayé lui-même au dessin; voici sur François I<sup>er</sup> un témoignage contemporain, celui du Lomazzo, peintre milanais, dans son *Traité des Proportions*. Nous citons la traduction d'Hilaire Pader. (Toulouse, 1649, in-fo, liv. I, p. 2.)

« Nous lisons que François I, Roy de France, prenoit souvent en main le crayon, et que la peinture et le dessin furent ses plus doux et agréables exercices. La mesme chose ont fait plusieurs autres princes, tant anciens que modernes; entre lesquels je ne dois passer sous silence Charles Emmanuel, duc de Savoye, lequel, comme en toutes sortes de vertus héroïques,

comme distraction, et le goût lui en était presque natif. Déjà, lorsqu'il était encore tout enfant et que la mort récente de son père attirait les yeux sur ce que montrait sa jeunesse et sur ce qu'elle pouvait faire espérer, son précepteur en parle dans la curieuse conversation que nous a conservée l'Estoile. « Quand à nostre roy, on n'en fait pas si grand jugement que de l'autre (son frère Gaston)... Il aime la chasse et la peinture, science de laquelle on dit que jamais âme de lourdaud ne fust capable. En tout le reste enfant enfantissime. » (L'Estoile, éd. Champollion, 2<sup>e</sup> partie, 1616.) Et ce goût ne l'abandonna jamais; dans les premiers jours de sa dernière maladie, dont la relation détaillée a été écrite par P. Dubois, son valet de chambre, nous le voyons continuer de s'y livrer. « Le samedi, 21<sup>e</sup> de février 1643, le roi est tombé malade d'une longue et mortelle maladie... Laquelle ensuite donnoit toujours quelque espérance de guérison; et pour marque de cela, le 1<sup>er</sup> jour d'avril que nous commençâmes le quartier, le roi se leva et fut quasi tout le jour hors du lit, et travailla fort longtemps à peindre certains grotesques à quoi il se divertissoit ordinairement. Le 2 avril il se leva comme les autres jours et se divertit à l'ordinaire. » (Mémoire des choses qui se sont passées à la mort de Louis XIII. Collection Michaud et Poujoulat, 2<sup>e</sup> série, t. XI, p. 521.) Ces grotesques devaient être quelque chose d'analogue à ceux de Callot; quant à l'expression de peindre, il ne faut probablement pas la prendre dans son sens strict; nous ne savons pas que Louis XIII ait habituellement manié le pinceau; on ne peut croire qu'il coloriat habituellement des gravures, et je serais porté à dire qu'il dessinait ces grotesques à la plume. Le

» ainsi encore en celle-cy, et autres arts libéraux, égalle avec estonnement  
 » et admiration de tout le monde ce grand Roy François, son ayeul maternel; parce qu'ils voyoient bien qu'en cet exercice il n'y a rien de servile  
 » ou mécanique, mais que tout y est glorieux et noble. »

succès des gravures de Callot avait mis à la mode ce genre de dessin, et Silvestre, son ami, l'enseigna à beaucoup de jeunes seigneurs. Mais Louis XIII faisait aussi des portraits au pastel, ou plutôt des *crayons*, moins légers que ceux de la période précédente et que ceux mêmes de Daniel Dumoustier; et même on peut encore juger du talent du royal artiste par un portrait de sa main, conservé au Cabinet des Estampes dans le portefeuille des œuvres gravées ou dessinées par les princes de la maison de France et les plus illustres étrangers, où il est accompagné de cette note manuscrite : « Louis XIII prenait un plaisir singulier à la peinture; il » voulut que Vouet lui apprît à dessiner et à peindre au » pastel, pour faire les portraits de ses plus familiers cour- » tisans. Sa Majesté y réussit, comme on en peut juger par » celui que l'on voit ici, dont on ignore malheureusement le » nom, et qui nous a été donné par M. le comte de Caylus. » Dans ce pastel, qui ressemble à s'y méprendre à ceux que le Louvre conserve de Champaigne, la tête est modelée avec finesse; l'ombrément seul des plis du vêtement est timide, car les contours en sont fermes et très-arrêtés.

Nous savons un autre de ces portraits de Louis XIII, et il nous serait plus précieux encore, car c'est celui de notre peintre. Deruet en eut un orgueil extrême, puisqu'il se fit épitapher, composée sous ses yeux et sous son inspiration, sinon par lui, parle de ce portrait comme de son plus beau titre de gloire et en des termes dont on verra l'importance. Ce crayon était accompagné de ces vers précieux, écrits peut-être par Deruet. Dom Calmet me paraît les avoir publiés le premier, ce qui nous ferait croire qu'au milieu du dix-huitième siècle ce portrait existait encore dans la famille et que c'est celle-ci qui les a communiqués au savant auteur de la Bibliothèque Lorraine.

On se fit à quelle gloire Apelles osa prétendre :

Par ce fameux Portrait qu'il laissa d'Alexandre,

Son pinceau fut en Grèce autrefois adoré (1).  
Quoiqu'on en ait écrit, je prise davantage  
Cet illustre crayon, où, par un rare ouvrage,  
Des mains d'un Alexandre un Apelles est tiré.

On lisait au-dessous : *Ludovicus XIII, Francorum rex christianissimus, manu sua fecit, 11 Julii 1634* (2).

Peu de jours auparavant, le 26 juin, Louis XIII avait, à Saint-Germain, donné à notre peintre, pour lequel il paraît avoir eu une affection tout à fait particulière, des lettres de protection pour sa maison d'Autrey (3). Ce doit être aussi vers cette époque que Deruet fut nommé par le roi chevalier de l'ordre de Saint-Michel, titre qu'il n'avait pas encore en 1632,

(1) Son pinceau dans la Grèce autrefois adoré. (Dom Calmet.)

(2) Ces vers se retrouvent dans l'abbé Lionnois (I, 391); dans les *Mémoires de Ghevrier*, et aussi dans les *Anecdotes des Beaux-Arts*, de Nougaret, 1776, in-42, II, p. 120 : c'est ce dernier livre qui les a le plus répandus. Dom Calmet donnait comme date : « 11 Julii 1624 ou plutôt 1634, » et ceux qui le copient prennent indifféremment l'une ou l'autre. Dom Calmet, pour justifier date de 1634 qu'il propose de lire dans un chiffre sans doute effacé, fait observer que si Louis XIII a donné ce portrait en France, 1624 peut être bon ; que si, au contraire, c'est en Lorraine, il faut 1634. Il y a ici une inexactitude, car, même en 1634, le portrait ne doit pas avoir été fait à Nancy, puisque quinze jours avant nous allons voir Louis XIII s'occupant à Saint-Germain de Deruet. En 1624, Deruet pouvait bien être à Paris ; mais n'ayant pas encore peint les Carmes de Nancy, il ne devait pas être assez connu pour entrer dans l'intimité du roi ; et, de plus, on peut dire qu'il n'était encore que Lorrain. Ce qui nous fait adopter la date de 1634, c'est que nous sommes à cette époque sûrs de la faveur de Deruet ; c'est après 1632 qu'il est chevalier de Saint-Michel ; c'est en 1634 qu'il a les lettres de Saint-Germain.

(3) Durival, *Description de la Lorraine et du Barrois*, III, p. 23, 1779, in-4°. Il s'agit d'Autrey-sur-Buison, à trois quarts de lieue de Vezelize. Elle existe peut-être encore.



car le portrait de Callot n'en fait aucune mention, et Deruet n'était pas homme à laisser passer un semblable honneur sous silence. Peut-être la date se trouve-t-elle dans les quelques listes des chevaliers de Saint-Michel qui sont indiquées dans le père Lelong; mais elles sont rares, et nous n'avons pu les consulter. C'est aussi vers cette époque qu'il aura travaillé au Louvre; malheureusement les deux mots, *Luparam extruens*, qui se trouvent dans son épitaphe et témoignent seuls de ce fait, ne nous disent en aucune manière la part qu'il a pu y prendre, et il se pourrait qu'il eût seulement donné des projets.

Malgré toute cette faveur, nous ignorons ce que Deruet a peint pour Louis XIII; mais nous savons de source certaine qu'il a travaillé pour le grand cardinal-ministre, car le Musée d'Orléans a eu le bonheur de recueillir les quatre tableaux de notre peintre, qui, depuis le temps du cardinal pour lequel ils avaient été faits, sont demeurés jusqu'à la Révolution dans une des chambres du château de Richelieu. A l'heure qu'il est, ils sont presque l'œuvre entier de Deruet; de tout temps, ils y ont été capitaux, et ils étaient une des gloires de cette splendide résidence, riche à la fois des dépouilles de l'art antique et de l'art italien, et de tout ce que les artistes contemporains y avaient pu mettre de merveilles. Tous ceux qui ont autrefois écrit sur le château de Richelieu ont parlé longuement de ces Deruet, et, avant d'en venir à les décrire à notre tour et à les apprécier en détail, nous allons rapporter textuellement ces anciens témoignages de leur gloire; ils nous donnent de précieux renseignements et ne laissent pas de d'être curieux en eux-mêmes.

Le premier que nous ayons à citer est le poète Jean Desmarests de Saint-Sorlin, une des victimes de Boileau, celui qui nous a laissé la malheureuse épopée de Clovis, et la spirituelle comédie des Visionnaires. Il était *intendant de la maison et affaires de M. le duc de Richelieu*, et publia en 1653 les *Promenades de Richelieu ou les Vertus chrétiennes* (Paris,

Henry Legras, in-12 de 63 pages), qu'il dédia à la Duchesse. C'est, on le pense facilement, moins une description qu'un prétexte à lieux communs; cependant, dans sa huitième promenade, dans laquelle, après avoir épuisé les sept vertus, il se détermine à parler du château même, il décrit nos peintures avec un détail qui n'est pas sans importance. Il vient de parler de la chambre de la reine, et il continue (p. 55-7) :

Entrons au cabinet riche et délicieux

Où le meuble à fonds d'or soudain frappe les yeux.

Voyez sur le lambris les dames courageuses,

Judith. . . . .

Mais, haussons les regards; quel pinceau délicat

A peint tant de plaisirs, tant de pompe et d'éclat?

Icy dans un char d'or nostre auguste Princesse

De ses aimables mains tient sa double richesse,

Ses fils donnez du ciel; et le juste Louïs,

Parmy l'amas nombreux de Princes resjoûis,

Près de l'illustre Armand, la terreur de l'Espagne,

Sur un coursier fougueux bondit par la campagne.

Sur un char à costé, de mesme font leur cours

Iunon, Pallas, Vénus, les aimables Amours,

Et la riche Abondance, avec la Renommée

Qui par l'airain sonnant rend la bande animée.

Dans un semblable char est le troupeau sçavant,

Par leurs doctes concerts tous les cœurs esmouvant,

Les neuf divines Sœurs, belles et bien parées,

Qui meslent à leurs luts leurs chansons mesurées.

Mille peuples divers suivent par pelotons

Allentour d'autres chars enrichis de festons,

Où chaque Nation dont l'image est assise,

Vient à l'heur de Louïs soumettre sa franchise

Aux bords du fleuve heureux qui lave Saint-Germain :

Le Roy sur leurs présents jette un regard humain.

Dans le second tableau des Lorrains la Duchesse

De ses Dames fait voir les charmes et l'adresse.

Toutes sont dans les prez sur des chevaux polis.  
La rose est en leur teint sur un beau champ de lis.  
Sur leur poing est l'entour, le lanier, ou le sacre.  
Maints sont desjà dans l'air, et maints font un massacre  
D'innocentes perdris parmy les épagueux,  
Couvrant leur proye à bas d'un plumage soigneux.  
L'une attend, l'autre court dans ces larges espaces.  
Que de doux passe-temps ! Que d'attraits ! Que de grâces !  
Dans cet autre tableau sont les jeux de la nuit.  
De flambeaux infinis une cité reluit.  
De Chevaliers masquez les places sont remplies,  
Estallans à l'envy leur pompe et leurs folies.  
En ce quadre dernier sont les plaisirs divers  
Sur les fleuves glacez dans les aspres Hyvers.  
Dans les riches traisneaux chaque bande est diverse.  
L'une coule et triomphe, et l'autre se renverse.  
Sortons : icy les yeux ne se lassent jamais.  
Voyez dans l'antichambre, etc.

Dix ans après, La Fontaine, allant en Limousin, visita le château de Richelieu ; dans la cinquième des lettres qu'il écrivit à sa femme (elle est datée du 12 septembre 1663) (1), il lui rend compte de ce qu'il y a vu, et les tableaux de Deruet sont ainsi mentionnés par son ignorance bonhomme :

« L'appartement du roi consiste en diverses pièces, dont l'une, appelée le grand cabinet, est remplie de figures exquises. Ce grand cabinet dont je parle est accompagné d'un autre petit (La Fontaine se trompe ; c'est le cabinet de la reine), où quatre tableaux pleins de figures représentent les quatre Éléments. Ces quatre tableaux sont du *Rembrandt*

(1) Ces curieuses lettres sont restées inédites jusqu'en 1820, époque à laquelle le savant M. Walkenaër les publia dans le volume : *Nouvelles œuvres diverses de J. la Fontaine, et Poésies de F. de Maucroix*. Paris, Népveu, 1820, in-8°.

(La Fontaine a effacé par pudeur dans le manuscrit le nom de *Rembrandt*, et n'en a pas substitué d'autre); la concierge nous le dit, si je ne me trompe; et quand je me tromperais, ce n'en seraient pas moins les quatre Éléments. On y voit des feux d'artifice, des courses de bague, des carrousels, des divertissements de traîneaux, et autres gentillesse semblables. Si vous me demandez ce que tout cela signifie, je vous répondrai que je n'en sais rien. (p. 65-6.) » Si le bonhomme n'en savait rien, sa femme à qui il écrivait tout cela n'en savait pas davantage, et, s'il est possible, s'en préoccupait encore moins.

Plus tard, en 1676, un certain Vignier, qui avait le soin des jardins, et s'entendait probablement mieux à cultiver des fleurs qu'à écrire des vers, publia et dédia au duc de Richelieu une inappréciable et saugrenue description du château de Richelieu (1). Voici le passage qui se rapporte à Deruet : nous reprenons d'un peu plus haut pour bien montrer le lieu qui contenait ses tableaux :

« LE CABINET DE LA REINE.

» Ce cabinet est orné à proportion de la chambre. L'on voit dans le haut un Plat-fonds dont le compartiment forme un rond dans son milieu, où l'on remarque avec plaisir une Aurore qui répand des Fleurs; et dans les angles du Plat-fonds, il y a des Sphinx de bas relief avec des Couronnes Royales qui couvrent les chiffres de la Reine. Les fonds sont d'azur semez de Fleurs de Lys d'or. De sorte (nous laissons le qua-

(1) *Le Chateau de Richelieu, ou l'histoire des Dieux et des héros de l'antiquité, avec des réflexions morales, par M. Vignier. A Saumur, chez Isaac et Henri Desbordes, imprimeurs et marchands libraires. M. DC. LXXVI. Avec privilège du Roy, in-12 de 8 lim. 166 et 2 pages. Malgré la niaiserie de ses madrigaux, ce livre était comme un guide, et se vendit probablement tant que Vignier le vendit lui-même. La seconde édition est de 1681, la troisième de 1684.*

train comme échantillon de la manière de Vignier ) que l'on peut dire que

L'Aurore répandoit beaucoup moins de clarté  
Alors qu'elle cherchoit son aimable Céphale,  
Que celle-cy qui nous étale  
Incessamment mille beautés.

» Le lambris du Cabinet de la Reine est de six à sept pieds de haut; l'architecture, la sculpture et le compartiment ne cèdent en rien à la délicatesse du plat-fonds. Il est doré d'or bruni avec les arrière-corps et fonds d'azur enrichis de Fleurs de Lys d'or et autres ornements magnifiques, et dans les panneaux des Lambris les Femmes illustres. (Ce sont Judith, Esther, Sémiramis, Artémise, Bethsabée, Didon, Tomyris, la femme d'Asdrubal, Cléopâtre, Sophonisbe, une partie de la galerie du père Lemoyne; nous renvoyons pour les madrigaux aux quatre pages de Vignier).

» Au-dessus du lambris, on voit jusqu'au haut du Plat-fonds quatre Tableaux dans leurs cadres, représentant les quatre Éléments. Le premier qui représente la *Terre*, ou le Triomphe de *Louys XIII*, pour la naissance de Sa Majesté à présent régnante et de Monsieur. Le second représente l'*Air*; c'est une chasse d'oyseaux où Madame de *Lorraine* paraît avec toutes les dames de la cour, montées sur des superbes chevaux. Le troisième représente le *Feu* par des feux d'artifices tirés de nuit au milieu d'une place environnée de magnifiques bâtimens; et le quatrième qui représente l'*Eau* fait voir les divertissemens des dames et des galands de Hollande durant la glace. Les figures de ce tableau sont de *Drevet*, et les paysages de *Claude Lorrain*. ( Nous reviendrons sur ce dernier point. )

PREMIER TABLEAU, représentant le Triomphe de *Louys XIII*.

Ces superbes vainqueurs de la terre et de l'onde  
Traitant des Rois captifs furent bien glorieux ,

Mais Louys nous fait voir en triomphant des Cieux,  
Que celui qu'il conduit doit triompher du monde.

SECOND TABLEAU, représentant *l'Air*, par une chasse de madame de Lorraine.

Avec des plaisirs innocents,  
On tâche d'adoucir des ennuis bien pressants ;  
La Princesse Nicole indignement traitée,  
A chasser prenait ses ébats,  
Pendant que son Espoux, comme un nouveau Prothée,  
S'amusoit à fourber femmes et Potentats.

TROISIÈME TABLEAU, représentant *le Feu*.

Les plaisirs de la nuit ne sont pas les moins dous.  
Les feux ont plus d'éclat et beaucoup plus de force,  
Et c'est dans ce temps-là qu'Amour aussi s'efforce  
De montrer que les siens sont au-dessus de tous.

QUATRIÈME TABLEAU, représentant *l'Eau*.

Si-tôt que Boréas de ses froides haleines  
A fait un dur cristal sur les liquides Plaines,  
Tous les peuples du Nord ne songent qu'à des jeux :  
Les Amans sur les eaux conduisent leurs Amantes,  
Et dessus ces glaçons et ces routes glissantes,  
On n'entend parler que de feux. »

Aux trois auteurs déjà cités il en faudrait peut-être joindre un quatrième ; car un de nos bibliophiles les plus distingués se souvient d'avoir lu, il y a quelque part vingt ans ou plus, un ouvrage en vers latins sur le château de Richelieu. Malheureusement le nom de l'auteur et le titre lui échappent maintenant ; et l'on ne peut guère attendre un pareil livre que du hasard.

Nous avons dit que ces tableaux restèrent à Richelieu. Bien que Dufourny n'en parle pas, dans ses notes conservées à la Bibliothèque du roi et prises lors du voyage qu'en 1800 il fit avec

Visconti à Richelieu, pour y choisir des antiques, les Deruet devaient y être encore; et c'est après avoir acheté, en compagnie de deux personnes, la terre et le château de Richelieu, que M. Pilté père, d'Orléans, les eut pour sa part avec beaucoup d'autres choses. Il en revendit pendant longtemps; puis, lorsque le musée se forma vers 1827, il donna ce qui lui était demeuré. Ces Deruet furent du nombre, avec d'autres morceaux précieux, dont nous n'avons pas à parler ici, et ils sont ce que le Musée a de plus rare et de tout à fait unique. Malheureusement, et cela ne tient pas aux conservateurs, MM. Demadières-Miron et Jacob, qui les présentent à leur valeur, on peut dire qu'ils ne sont pas même exposés. Le tableau de l'Air est le seul qui soit dans le Musée même; la Terre et l'Eau sont en bas, dans les salles des curiosités, et se voient à peine, même par le plus beau jour; enfin le tableau du Feu était en magasin et prenait ainsi une place que trop de ceux qui sont exposés mériteraient pleinement. Nous apprenons que ce dernier va être placé dans une chambre de la Tour, avec d'autres objets provenant de Richelieu; il n'y sera guère plus vu. Si cette étude, en redonnant quelque lustre à un peintre trop effacé, pouvait inspirer aux habitants d'Orléans un légitime orgueil de ce qu'ils ont de vraiment curieux et faire remettre à la place d'honneur ces toiles, qui sont, nous le répétons, ce que leur Musée a de plus rare et d'unique, nous serions heureux de contribuer, si peu que ce fût, à cette tardive justice.

Maintenant,—après avoir dit que la pièce, dans laquelle ces tableaux servaient de frise, était nécessairement beaucoup plus longue que large, car l'Air et le Feu ont 1 m. 10 c. et 1 m. 16 c. de hauteur et 2 m. 59 c. et 2 m. 62 c. de largeur, tandis que la Terre et l'Eau ont 1 m. de hauteur, et une largeur bien plus grande, de 4 m. 26 c. pour la Terre et de 3 m. 30 c. pour l'Eau qui a été un peu coupée; — nous allons décrire en détail ces quatre sujets curieux, dont le roi avait raison d'avoir envie pour Versailles.

La Terre, l'un des deux grands sujets, est figurée par une

marché triomphale du jeune dauphin et de la reine; et Desmarets ne nous eût pas dit que la scène se passât

Aux bords du fleuve heureux qui lave Saint-Germain,

qu'on le reconnaîtrait à ces terrasses étagées, qui figurent dans les anciennes vues de ce château. Elles sont ici au delà du fleuve, qui traverse tout le tableau parallèlement au premier plan, et s'élèvent au milieu du fonds, tandis que le centre des plans antérieurs est marqué par deux palmiers, entre lesquels passe l'énorme char de la reine. Ces palmiers sont assez singulièrement arrangés; à une certaine hauteur, leur tronc énorme est entouré d'une corbeille, remplie d'enfants qui chantent, et de laquelle s'élèvent quatre troncs plus petits; l'un est encoffé un palmier, le feuillage des trois autres est différent, et, avant la naissance de leurs branches, ils sont entourés de couronnes. Le char, tout entier d'or et partout sculpté, arrive de face vers le spectateur; des lions, montés par des amours, lui sont attelés, et, sur l'avant, le petit dauphin, qui sera plus tard Louis XIV, est assis seul et tient les rênes. Tout le char est enlaffé d'amours; et la reine, assise sur le sommet, porte son second fils sur ses genoux. En avant et à la droite du char, le roi s'avance à cheval; il est en bleu et porte le soi-disant costume romain, c'est-à-dire une cuirasse d'étoffe, le tonnelet à lambrequins, et des chausses justes avec des brodequins; Gaston, *qui le seconde*, a un costume analogue. De l'autre côté, et comme pendant, nous savons par Desmarets que se trouvait le cardinal, qui ne devait pas être seul. Dans les batailles du château de Richelieu, qui sont maintenant à Versailles, il n'a pas la robe rouge, avec laquelle nous nous le représentons toujours; il y porte, comme habit de campagne, une petite polonaise bleue bordée de fourrures. Ici, bien que le costume pût n'être que de fantaisie, il nous eût été curieux de voir le ministre en habit de fête. Mais, soit pendant la révolution, soit lorsque le tableau était dans les mains de M. Pilté, on a déchiré le morceau, pour sa curiosité, et nous sommes encore trop heu-



reux qu'on n'ait pas jeté le reste. Une fois la toile au Musée, on a bouché le trou, et M. Maillot, un restaurateur de Paris et compatriote du malheureux peintre, a peint deux cavaliers, dans lesquels son moindre souci a été de rappeler ceux auxquels ils devaient faire pendant; ils seraient bien mieux à leur place sur les romances de la Restauration; mais je m'y arrête trop long'emps. Aux extrémités de la composition et vus de profil, deux grands chars, trainés par des chevaux blancs splendidement caparaçonnés et montés par des amours, attendent que celui de la reine soit passé pour se mettre à sa suite; sur celui de droite, on voit Diane, Minerve, Vénus et Junon, l'une avec un drapeau blanc, les autres avec des présents, et la Renommée sur le sommet; sur celui de gauche, les neuf muses chantent et s'accompagnent de leurs instruments. Le double espace, qui se trouve entre la partie centrale et ces chars, est occupé par des gens à cheval, placés sur un plan plus éloigné. Ce sont, du côté des déesses, des hommes costumés à la romaine et portant des enseignes; du côté des Muses, des amazones qui montent comme des hommes. C'est ce groupe qui offre les plus fins et les plus délicats détails du tableau; rien de plus gracieux que ces fermes gorges, dessinées par les cuirasses d'étoffes, que ces jambes pendantes, si bien serrées par les chausses étroites, qui les montrent sans les dévoiler. Elles tiennent divers attributs, le sceptre, l'épée, un soleil au bout d'un sceptre, une faux, un trident à deux pointes, un autre à trois pointes, un caducée ailé au bout d'une longue tige, un aigle. Tout ce groupe est d'une charmante fantaisie.

J'ai décrit ce qui est principal; il reste encore d'autres détails à ajouter. Ainsi, les deux pentes de la colline du fonds sont descendues par une longue et lointaine procession de chars, qui traverseront la Seine en dehors du tableau et viendront par un circuit former le cortège de la reine. A droite, ce sont les trois parties du monde; le char, qui précède chacune d'elles, est suivi des peuples et des animaux de leurs

contrées; l'Asie a des éléphants et des chameaux, l'Afrique des rhinocéros, des autruches et des lions, l'Amérique des crocodiles. A gauche, ce sont les principales villes de France, représentées par seize chars, remplis de présents, et dont l'arrière figure une forteresse; ils sont conduits par un génie assis, qui est vêtu et ailé, et précédés d'un homme à cheval tenant l'écusson; le premier porte le vaisseau de Paris surmonté en chef de trois fleurs de lys sur azur; les autres, plus éloignés, sont moins faciles à reconnaître. Mais ce n'est pas encore tout: d'autres chars, volant dans l'air, accompagnent la pompe royale, et c'est sans doute à cela que Vignier fait allusion, quand il dit :

Mais Louis nous fait voir en triomphant des cieux, etc.

Au centre et au-dessus de la reine, se voit le char de la Religion ou de la Foi. Elle est nue, ce qui est pour elle un assez étrange costume, et tient la croix, des lys et un calice. Six autres chars arrivent des coins et se mettront à sa suite; à droite, la Vérité tenant le miroir de la main gauche, et étouffant de l'autre un serpent; l'Abondance versant dans une coupe; la Charité entourée d'enfants; à gauche, la Force avec sa colonne; la Justice avec ses balances; et l'Espérance enfin avec l'ancre qui la symbolise.

L'air, qui se trouvait sur un des petits côtés de la pièce, est représenté par « Madame de Lorraine et les dames de sa cour prenant le plaisir de la chasse aux oiseaux; » et nous devons remercier Desmarets et Vignier de nous en avoir indiqué le sujet, que nous ne devinerions plus; nous y perdrons un trait honorable de la vie de notre peintre, une ressemblance avec tous ces artistes lorrains si fidèles au malheur de leur patrie et de leurs souverains. Lorsque Deruet mettait ainsi Madame de Lorraine dans un tableau commandé par le cardinal, Madame de Lorraine, la *bonne duchesse*, comme on disait, et de laquelle nous avons vu que la femme de Deruet était peut-être la sœur de lait, portait avec courage, sous les yeux de la cour de France, où Louis XIII

l'avait invitée à se rendre, le double malheur d'avoir perdu le cœur de son infidèle mari et la douce couronne de Lorraine. Cet hommage délicat donne une haute idée du caractère de celui qui l'a rendu. Charles IV n'avait point anobli un indigne, et ce n'était point un artiste basement courtisan, celui qui, à la cour de France, professait ainsi publiquement la plus honorable sujétion et la plus respectueuse mémoire pour la famille de ceux, que venait de déposséder son nouveau maître. Une nombreuse cavalcade de jeunes femmes (1), en très-riches costumes élégants et variés, et certaines avec des faucons au poing, est arrêtée et groupée autour de la duchesse à cheval, qui est au centre. Elles sont montées sur de grands et lourds genêts d'Espagne, dont la crinière et la queue traînent à terre; sur le devant des chiens poursuivent des lièvres fourvoyés dans cette bagarre, et quelques cavalières malheureuses sont tombées de leurs montures, et, au milieu des sourires, font voir au spectateur qu'elles ne sont pas séduisantes que par la tête.

Ce singulier détail, d'autant plus étrange sous le pinceau de Deruet, que, dans son épitaphe, il écrira, ce semble, avec assez peu de vérité, « avoir été digne d'être peint par le roi très- » chaste, parce qu'il n'a pas comme Pâris vu de femmes nues » et qu'il n'a pas peint de Vénus comme Apelle, » nous est un motif de croire que ces tableaux ne furent pas une politesse du roi à son ministre; ils doivent plutôt avoir été commandés par celui-ci, qu'on sait avoir été beaucoup moins chaste que son maître. Ils ont d'ailleurs été faits pour la place qu'ils ont occupée, et M. Clément de Ris, dans son article sur le Musée

(1) Il ne faut accorder aucune confiance aux deux figures détachées de ce tableau et gravées sur bois dans le Magasin Pittoresque (1843, p. 181). L'article sur le Musée d'Orléans, trop bref et peu attentif à notre peintre, se trouve p. 145-6 et 180-2. Le dessinateur a corrompu le caractère et même le trait. Il s'est éloigné, plus qu'il ne peut être permis, de l'exactitude scrupuleuse des costumes et de la riche et lourde vérité de ces énormes chevaux.

d'Orléans, publié par l'Artiste du 8 août 1847 (IV<sup>e</sup> série, t. X, p. 84-8), nous paraît avoir raison, quand il suppose que le cardinal put commander ces tableaux à notre peintre, à cause de l'affection que son maître lui témoignait et pour faire sa cour à celui-là. Du reste ils ne peuvent avoir été exécutés avant la dernière année de la vie du cardinal, qui mourut, comme on sait, le 4 décembre 1642. Louis XIV est né le 8 septembre 1638, et Monsieur le 21 septembre 1640; or, dans ces tableaux de Deruet, Louis XIV n'a guère plus de trois ans et Monsieur un an; ils sont donc de 1641 ou 1642. Je reviens à celui de l'Air.

Du temps de Vignier, on attribuait à Claude Lorrain les paysages de ces tableaux : c'est l'occasion d'éclaircir cette question à sa place toute naturelle. On ne peut douter que ce ne soit une confusion, venue des travaux faits autrefois pour notre peintre par le grand paysagiste. Déjà M. Clément de Ris a observé avec raison qu'ils n'ont rien de la chaude harmonie de Claude Gellée, et, pour être de son avis, il suffit de regarder ce paysage. Ces vertes collines, parsemées, de châteaux à tourelles, sont plutôt peintes dans les tons verts, fermes et froids de l'école flamande du dix-septième siècle commençant. Deruet conserva longtemps cette manière, car, dans le tableau de Versailles qui est très-postérieur, le paysage est dans le même sens. En somme, la couleur, celle surtout des chevaux et des costumes, est très-fine, et, malgré quelques lourdeurs, il y a dans tout cet ensemble une agréable élégance de figure, de port et de gestes. C'est celui des quatre éléments qui est le plus goûté, sans doute parce qu'il diffère moins que les autres des tableaux ordinaires; mais la Terre et l'Eau ont des détails encore plus fins, et d'ailleurs bien plus de valeur et d'originalité.

Le Feu est représenté par une fête nocturne, toute éclairée de lumières et d'artifices et donnée par le cardinal à Louis XIII et à la reine. Je commencerai par décrire le premier plan, dont les personnages ont seuls quelque grandeur; les autres,

qui sont innombrables, ne sont que des figurines. A gauche, et comme coulisse au tableau, s'élève une haute fontaine, dans le goût italien de l'époque; un homme qui sonne de la trompette est perché sur le sommet, et un valet se tient au bas avec quelques chiens. Au milieu du tableau, six cavaliers, dans ce charmant costume antique de fantaisie qu'on a déjà vu, et coiffés de casques à plumes, se battent avec des balles rouges; des artifices partent des coins de leurs écus; leurs chevaux, dont l'un se cabre et rend la mêlée encore plus confuse, sont richement caparaçonnés et ont au-dessus des pieds un cercle garni de grelots. Plus à droite, on rencontre deux pages verts portant des torches, et c'est près d'eux que se trouve sur un bouclier tombé à terre, le nom de Deruet, qui n'a signé que ce sujet, et cette signature est tout à fait conforme à celles de ses gravures (1). Elle se compose d'un double C en forme d'X suivi du nom DERVET en capitales d'environ trois lignes. C'est à la droite qu'arrive le roi; la partie de son escorte qui le précède a déjà tourné vers le fonds; ce sont deux valets, avec des torches, et six cavaliers, deux à deux, dont les premiers ne portent rien; les quatre derniers portent, l'un un foudre, l'autre une enseigne semblable aux enseignes romaines, l'autre un long sceptre surmonté d'une boule, le dernier tient une boule à la main; des artifices partent du milieu de leurs boucliers et entre les oreilles de leurs chevaux. J'ai dit que Louis XIII, qui est très-reconnaissable et porte sur son costume romain l'ordre du Saint-Esprit, n'a pas encore tourné; il est de profil, et, bien que sur le côté, le principal personnage; on peut dire qu'il est le roi du feu : le dragon de son cimier vomit des flammes, son épée éclate en fusée, son bouclier rayonne d'artifices; il en part de ses éperons et des grelots même, qui dansent aux jambes de sa monture. Le cavalier qui le suit tient une sorte de sceptre, terminé par un cœur qui rayonne aussi d'artifices.

9419 2299 (12)

(1) On les peut voir dans M. Robert-Dumesnil, t. V, planche 3.

Au delà de ce premier plan, le tableau s'enfonce entre une profonde perspective de palais à l'italienne; chaque côté en offre deux, séparés par une rue, et, au bout de l'énorme place qu'ils encadrent, un cinquième palais s'élève au loin et fait le fonds du tableau.

Le premier palais de droite est à trois étages; le bas est rempli de soldats en chausses blanches, avec des arquebuses à rouet. A la fenêtre, qui est au-dessus de la porte décorée des armes de France, le cardinal, debout, avec le cordon du Saint-Esprit, et tenant à la main son chapeau rouge, regarde le roi passer devant lui; il n'est pas au milieu de la fête, mais il la domine de cette fenêtre et il semble qu'il la donne. Ce carrousel nocturne a-t-il eu lieu à Rueil (1)? Les palais qu'on voit ici sont évidemment composés, mais il serait curieux de retrouver trace d'une fête semblable, et de savoir que l'œuvre de Deruet n'est pas complètement une fantaisie; à la gauche du cardinal, et aux fenêtres de cet étage, se voient des évêques; celles de l'étage supérieur sont occupées par des seigneurs et des dames; et le peintre, pour complaire encore aux goûts de son Mécène, a mis un homme et une femme qui se caressent, à la fenêtre qui est exactement au-dessus de lui, et de semblables groupes sur la terrasse supérieure, qui est garnie de pots à feu.

Quant au premier palais de gauche, il est semblable et le bas en est occupé par des hallebardiers à braies rouges et en cuirasse; un festin se sert au premier; le second et la terrasse sont tous deux peuplés de spectateurs attendant la quadrille (2), qui va déboucher de ce côté, pour faire pendant à celle que conduit le roi.

(1) C'est avec intention que je ne dis pas Richelieu; on sait par Desmarests (p. 53), que le cardinal n'y alla jamais. La reine Anne d'Autriche le visita (*id.*, p. 54), certainement après la mort de ses deux maîtres.

(2) Nous demandons pardon de ce féminin, bizarre aujourd'hui, mais qui est le vrai genre de cette expression technique; Perrault savait mieux que nous parler la langue de ces carrousels.

Les seconds palais sont moins importants et offrent moins de détails. Devant celui de droite, un saltimbanque, vêtu en Mercure et rouge des pieds à la tête, fait des tours et va tomber dans le chapeau que lui tient son aide, accroupi d'une manière fort comique. En même temps, une quadrille arrive devant le palais et fait pendant à la quadrille bleue qui vient parla rue opposée; elles en vont rejoindre quatre autres, l'une de Turcs, l'autre de Persans, etc., qui se tiennent au centre entre les deux palais; la musique à cheval attend au milieu d'elles.

C'est au palais lointain, qui termine la composition, que se trouve enfin la reine; elle embrasse ainsi toute la scène, et trône avec ses deux fils, sous un dais placé sur le perron, aux pieds duquel sont rangés des cavaliers. Un feu d'artifice part des fenêtres, et les cheminées lancent d'énormes jets de flammes.

Le dernier sujet, l'Eau, qui occupait le second grand côté, se compose de deux motifs; tandis que d'élégants traîneaux se jouent sur la glace, le char de la reine s'avance sur les eaux, se dirigeant vers un rocher où le cardinal va la recevoir; nous commencerons par cette partie qui se trouve à gauche.

Comme dans la Terre, le char de la reine passe entre deux palmiers, qui s'élèvent de deux roches et forment un arc triomphal. Leur tronc porte les armes de France, et leur feuillage est rempli d'amours, tenant des L couronnés. L'énorme et pompeuse machine dorée est traînée par des chevaux marins; la France, debout et les pieds sur des lauriers, est à l'avant, à côté d'un canon de cuivre fleurdé-lisé, d'un panier de boulets et d'un baril de poudre. Après elle, on voit Louis XIII; cette figurine assise est d'une délicieuse finesse de pinceau et d'une singulière grâce. Le roi est encore en bleu et porte de même la cuirasse d'étoffe, le tonnelet à lambrequins et les longues chausses; il est casqué, tient de la main droite une épée nue, et de la gauche une longue lance, dont la banderole

fleurdelisée offre une figure de la Vierge; des palmes, des sceptres, des couronnes d'or et de lauriers sont répandus aux pieds du roi. Après lui et un peu plus haut, Anne d'Autriche a sur ses genoux son second fils, qui tient un chien, et enfin, tout en haut de la galère et sur un trône, dont le dossier est une coquille, et auquel deux ours servent de bras, le petit dauphin, encore en robe et portant l'ordre du Saint-Esprit, est assis sur un coussin rouge. Une escorte de sirènes, des trompettes dans leurs mains et des enfants sur leurs croupes tortueuses, se joue autour du char qui se dirige vers un rocher. Celui-ci est couvert de riches dépouilles, et des génies, qui arrivent chargés, viennent encore les augmenter. L'escalier, qui monte au sommet, est gardé par des amours tenant des lys; et, tout en haut, devant un édicule, dont la porte est surmontée des armes de France, le cardinal, debout et des drapeaux à ses pieds, attend ses illustres hôtes. Au-dessus, la Renommée s'envole pour proclamer les exploits de Louis, et, dans le ciel, mais un peu plus à droite, le Saint-Esprit lance de son bec des rayons, dans lesquels se roule un long cordon bleu, terminé par la croix de l'ordre et enlacé à treize couronnes; quatre amours s'y jouent aussi; l'un tient une trompette, l'autre trois palmes, les deux autres une couronne.

Le premier plan de cette moitié gauche et toute la droite sont gelés et couverts de traîneaux; celui, qui a la forme d'un berceau, et qui, immobile sur la rive, attend certainement les jeunes princes, est la seule chose qui relie les deux sujets; les autres traîneaux ne pensent nullement à la reine, occupés qu'ils sont d'eux-mêmes dans leur course rapide, voluptueuse et oublieuse des témoins. Ce sont des galands avec leurs belles, celle-ci dans le traîneau, l'autre derrière, et tous ne conduisent pas; ainsi, dans le traîneau dont le cheval est monté par un amour, la femme, qui tient un miroir et s'y regarde peut-être encore, est baisée des lèvres de son amant; ainsi encore, dans le traîneau dont le cheval



a des ailes comme Pégase, le galant a les mains sur le sein de sa maîtresse. Rien de plus joli que tous ces traîneaux, dont les formes capricieuses sont cependant très-arrêtées; tandis que le bas de l'un est bordé de lentes tortues, qui n'ont jamais été si vite, un chien est sculpté sur l'avant, comme pour aboyer aux obstacles; un paon se rengorge à l'avant d'un autre, et l'on n'aurait pas fini de signaler tous les mille détails de cette charmante fantaisie, qui demanderait qu'au lieu de plume une pointe les écrivit sur le cuivre. Plus à droite, un traîneau se renverse, et l'une des deux femmes tombées a sa robe retroussée à la ceinture, et les galants pourront dire comment elles ont bien d'autres choses que la jambe; encore ce jour-là, Deruet n'était pas en grande veine de chasteté. A la droite de ce traîneau, il y en avait encore d'autres; mais cette extrémité ayant beaucoup souffert, sous l'empire et par manière de restauration, on en a coupé un grand morceau, ce qui rend ce tableau moins long que la Terre dont il était le pendant. Enfin, dans le fonds, une foule d'autres traîneaux sillonnent la glace; des cavaliers les entourent et des carrosses arrivent. Plus loin encore, on aperçoit une croix de pierre avec quelques paysans, un troupeau de cochons et quelques cabanes. Quant aux lointains de la mer, ils sont remplis de néréides, de tritons et de chars marins.

Nous parlerons ici d'un autre tableau de notre peintre; il faisait partie de la collection du général Despinoy, vendue en janvier 1850 et dans laquelle tant de curiosités de l'art français se sont écoulées inaperçues; il y était attribué à Claude Vignon, mais il n'est pas douteux qu'il ne soit de Deruet pour quiconque connaît ses œuvres. Il est très-postérieur aux tableaux de Richelieu, et se pourrait rapporter au même événement que le tableau de Versailles dont nous parlerons plus loin. Mais nous aimons mieux le rapprocher des quatre éléments, parce que ses traîneaux sur la glace et un détail de la composition en font le frère du tableau de l'Eau. Cette toile était d'une gran-

deur peu différente, car elle avait 1 m. 34 c. de hauteur sur 1 m. 42 c. de largeur; dans le déplorable catalogue, elle était numérotée 626, et intitulée : *Carrousel d'hiver à Fontainebleau*. Le rédacteur y avait compté vingt figures, sans doute principales, et nous extrayons de son pauvre livre les pages suivantes, que nous regrettons de ne pouvoir plus remplacer par une autre description, et que nous sommes encore trop heureux de citer malgré leurs étranges bévues; nous les relèverons, entre parenthèses, en commençant par dire que c'est une promenade de traîneaux et non un carrousel, et que le château ne ressemble en rien à Fontainebleau.

*Ce carrousel a lieu sur une vaste pelouse couverte de glace et de neige. Elle entoure un canal divisé en quatre parties, au centre desquelles s'élève un charmant pavillon d'où s'élancent, accompagnés d'une nombreuse escorte, les équipages du roi. (Ce petit château carré, qui est tout au fonds, n'est nullement Fontainebleau, et, pour le prouver, il suffira de dire qu'il a un peu de l'effet général de l'élégante entrée de Chantilly.) On voit courir sur cinq files des traîneaux couverts d'emblèmes et de devises, tirés par d'élégants coursiers richement harnachés. Un groupe, placé au second plan, à gauche, nous ferait penser que ce carrousel fut donné en l'honneur du mariage de Louis, dauphin, surnommé Monseigneur, avec Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière, en 1680. (Comment, cataloguiste distrait, vous dites qu'il s'agit d'un fait arrivé en 1680, et vous imprimez vous-même 1670, comme date de la mort de l'auteur que vous donnez au tableau.) La dauphine, vêtue d'une robe de gaze légère, est étendue avec grâce sur les coussins d'un traîneau, dont le siège est occupé par l'Amour et l'Hyménée. Plus élevé que les autres, le char est sur un socle orné de dauphins sculptés. Un jeune cavalier, Monseigneur, rappelant les traits du grand roi, accourt vers sa jeune épouse et lui offre la pomme de la beauté. (Le cavalier accourt par derrière; et, puisqu'il rappelait les traits du grand roi, comme celui-ci était fort jeune à l'époque de son mariage, ce pourrait bien*

plutôt être lui-même. Le détail curieux des dauphins est un obstacle à cette supposition, car il n'était plus dauphin. Mais il faut dire que, le tableau ne pouvant être d'un autre que de Deruet, il ne peut être question du fils de Louis XIV, puisque Deruet est mort en 1660. Il a fait, à propos du mariage de Louis XIV, un tableau, incontestable de toutes manières, qui est à Versailles; pourquoi celui-ci ne se rapporterait-il pas au même événement? Quand je dis qu'il est de Deruet, ce n'est pas sans raisons; outre la manière, la parenté des détails est évidente. Ainsi, une pareille fantaisie d'ornements, ces dauphins disposés comme les tortues sur un des traîneaux de l'Eau; ainsi le galant, assis derrière le traîneau et baisant sa maîtresse aux lèvres, qui se trouve dans les deux tableaux; ainsi, par-dessus tous, le détail suivant, relevé par le catalogueur lui-même et qui suffirait à la démonstration, car il est presque identique : *Au premier plan, un des chars a heurté une pierre et sa chute a renversé deux dames, dont l'une se trouve dans une position burlesque, qui excite le rire général.* Le lecteur a reconnu cette position burlesque; c'est précisément, et sans variante, celle qui égale le tableau de l'Eau. Il est à croire que cette liberté du pinceau de Deruet avait été applaudie par une cour, dont l'élégance et la pitié ne se piquaient point de prudence et n'évitaient point le bon rire; et, à vrai dire, les groupes de cette nombreuse composition sont si dispersés, les augustes personnages, dont les flançailles y seraient fêtées si peu désignés et entourés, que cette jupe retroussée du premier plan semble le but et le héros de l'histoire. D'ailleurs, les caprices d'allégorie et de costume, la proportion des figures, la manière et les airs de tête rapprochent tellement cette grande toile des quatre tableaux de Richelieu qui décorent le musée d'Orléans, que si ce n'était une composition entière, dont un groupe répète même un groupe du tableau de l'Eau, ce serait à la prendre pour le fragment coupé à celui-ci; puis on y peut remarquer, dans le dessin des petits personnages, certaine

lourdeur de main et de pinceau qui trahirait peut-être la vieillesse, à moins qu'elle ne soit l'œuvre des restaurateurs. Enfin le paysage, qui forme le fonds de cette importante machine, et les massifs d'arbres, effeuillés par l'hiver, sont d'une finesse et d'un sentiment très-distingués. En tout cas, il est fort regrettable que le musée de Nancy ou celui d'Orléans ne se soient point avisés de reconnaître et d'acquérir cet intéressant échantillon de Claude Deruet, qui a été adjugé pour 185 francs à un marchand anglais, M. Mowson.

La faveur, que Deruet avait acquise et conserva à la cour de France, ne lui ôta rien de son patriotisme lorrain, de son honorable attachement à ses premiers maîtres, et il nous en a laissé la preuve. Dans des circonstances que nous ignorons, et, dit M. de Beaupré, à la suite de la petite paix qui fut signée à Saint-Germain le 2 avril 1641, Deruet inventa et dessina les arcs de triomphe et toutes les décorations nécessaires à l'entrée de Charles IV dans la capitale de ses Etats. Celle-ci n'ayant pas eu lieu, les dessins restèrent sans exécution entre les mains de Deruet. Après sa mort, le retour de Charles IV, rétabli dans sa souveraineté, donna l'occasion de les employer. On n'eut pas besoin d'imaginer d'autres fêtes que celles, dont ces dessins offraient le programme inexécuté, et six jours après le traité de Chassal, dont il signa l'abandon à Nomeny le 1<sup>er</sup> septembre 1663, Charles IV fit son entrée solennelle à Nancy, au milieu des pompes que Deruet avait imaginées vingt-trois ans auparavant. Les projets de celui-ci furent certainement exécutés par les soins de Philippe Bardin, conseiller au parlement de Lorraine; le seul Nobiliaire, sans s'inquiéter d'autre chose, nous apprend qu'il avait épousé une des filles de Deruet, et l'on voit ainsi, d'une part, comment il pouvait avoir les dessins de Deruet; de l'autre, comment il avait, à faire graver et publier cette fête, gloire posthume du père de sa femme, un autre intérêt que celui du courtisan. Le livre parut l'année suivante à Nancy, chez Dominique Poiré, Ant. et Cl. Char-

lot, ses associés, imprimeurs de S. A., en un in-folio mince, sous le titre de : *Le triomphe de Son Altesse Charles IV, duc de Lorraine, etc., à son retour dans ses Etats*. On y joignit la carrière, le portrait de Charles IV, dont nous avons parlé, et la vue du palais ducal, qu'il faudrait voir pour juger si elle est aussi de Deruet. Ces trois planches seules y sont séparées et repliées, car les vingt autres, ouvrage de Sébastien Leclerc, sont à pleine page et dans le texte (1). Malheureusement nous n'avons pas vu ce livre, qui doit se trouver en Lorraine et n'existe pas à Paris, si ce n'est peut-être dans quelque collection particulière; il n'est au moins dans aucune de nos bibliothèques publiques, et M. Robert Dumesnil ne l'a jamais rencontré; l'œuvre même de Sébastien Leclerc au Cabinet des Estampes, quoique réuni anciennement, n'en a pas un seul morceau. Cette rareté est singulière (2), lorsqu'on songe qu'un pareil livre a dû,

(1) Sur les vingt planches de Leclerc, neuf seulement sont d'après notre peintre; les onze autres sont des têtes de pages, des lettres, des fleurons qui doivent avoir été composés par Leclerc pour le volume.

(2) Dans son essai manuscrit pour un catalogue de Leclerc, Mariette a écrit à ce sujet la note suivante : « L'on m'a assuré que ce qui rendoit cette entrée du duc de Lorraine si rare vient de ce que ce prince en fit rechercher tous les exemplaires et les supprimer autant qu'il put, ne pouvant supporter toutes les railleries que l'on débitoit sur tous les arcs de triomphe qui y avoient été faits. Il avoit fait cette entrée au retour d'une expédition qu'il avoit faite en Allemagne où il avoit eu du dessous. Cependant il prétendoit y avoir remporté de grands avantages, et sur ce pied-là il se fit recevoir triomphateur à Nancy. Mais il ne fut pas longtemps sans s'apercevoir de la faute qu'il avoit faite; on l'en railla vivement et ce fut pour en abolir la mémoire qu'il voulut supprimer le livre qui pouvoit le mieux la conserver. » Je ne sais jusqu'à quel point les renseignements donnés à Mariette peuvent être vrais. Il est bien certain que la véritable entrée eut lieu après la paix faite avec la France; mais il se pourrait que les dessins eussent été faits après cette expédition allemande, et que, lorsqu'ils furent exécutés, on soit revenu sur ce sujet. D'ailleurs cette paix avec la

comme tous ces ouvrages à gravures, être tiré à un grand nombre d'exemplaires, et qu'il paraît même avoir eu une seconde édition ou plutôt un second tirage, ainsi mentionné par la Bibliothèque historique du Père Lelong (T. III, n° 38,896) : *Le triomphe de Charles IV, duc de Lorraine, par D. M. G. P. Nancy, Charlot, 1701, in fol. fig.* En 1751, les planches de Leclerc existaient encore, car Dom Calmet (Biblioth. lorr., col. 325) nous apprend qu'elles étaient alors chez madame Bardin à Tomblaine; cette phrase impliquant la mort du gendre de Deruet, il s'ensuit que cette madame Bardin n'était pas sa fille, puisque nous savons que celle-ci fut la première femme de Philippe Bardin. Nous regrettons de n'avoir pas eu le volume entre les mains pour en pouvoir apprécier ce qui nous importerait le plus, c'est-à-dire le caractère, le sentiment, pour juger, nous qui savons comment Deruet dessinait les costumes, quel était son génie en architecture, quel caractère, quel goût offraient ses arcs de triomphe et ses fontaines emblématiques. Trois auteurs ont parlé en détail de ce volume; ils analysent ou cataloguent, mais ils n'apprécient pas. Le premier est Jombert, dans son excellent *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc, Chevalier Romain, dessinateur et graveur du cabinet du Roi* (Paris, 1774, 2 vol. in-8°). La description des vingt pièces de Leclerc et des trois de Deruet occupe les pages 67-72 du tome I; j'en extrairai seulement l'inscription du frontispice, sur lequel on lit : *C. Deruet, inventor et designator — Bardin, litterarum auctor* (c'est notre conseiller, et il faut traduire *litterarum* par inscriptions)—

France était plutôt vaincue que victorieuse. — Mariette croyait à l'existence de deux planches pour le portrait de Charles IV. Voici ce qu'il a écrit de l'état à la masse d'armes : « C'est presque le même que cet artiste avait déjà gravé en 1628, mais il ne laisse pas d'y avoir des différences, surtout dans la tête. Du reste cette nouvelle planche est de même grandeur que de la première. » On sait que c'est la même très-modifiée.

*Sébastien Leclerc sculptait — J. B. Hobrit excudit* (1). De notre temps, dans l'essai déjà indiqué sur les commencements et les progrès de l'imprimerie en Lorraine (in-8°, Nanci, 1845, p. 469-75), M. Beauvais de Beaupré a donné une autre description de ce même volume, très-minutieuse sous le rapport bibliographique, trop inexacte dans quelques autres de ses détails. Ainsi quand il parle, en 1641, de la maladie dont mourut Deruet, il n'est pas à douter qu'il n'adopte pour cette mort la fausse date de 1641 (2). Il fait graver Sébastien Leclerc à cette époque, sous les yeux de Deruet, et conserver ses planches vingt-trois ans; il oublie que Leclerc est né en 1637, et Jombert, qui indique très-bien que c'est le dernier travail de Leclerc en Lorraine, le met, comme il le devait, à l'année 1664. Le troisième auteur est l'abbé Lionnois (t. III, p. 38-44); il analyse plutôt le texte, mais, comme c'est une description, nous citerons le long passage qu'il consacre à cette entrée, et qui donne quelque idée de l'œuvre de notre peintre; nous aurions mieux aimé, de toutes manières, pouvoir le compléter comme appréciation, le refaire enfin dans un autre sens.

« Le six septembre (1663), le duc, rentré dans sa ville capitale par la porte Saint-Nicolas, traversa la rue Saint-Dizier tendue de tapisseries, pour se rendre à l'hôtel de ville, où on

(1) Jombert parle aussi de la Carrière et du portrait équestre, et nous rappelons ici son opinion que nous avons oublié d'indiquer dans la note de la page 288. Il croit que les figures de la Carrière sont de Callot (qui aurait ainsi travaillé dans une pièce faite en même temps que la sienne et presque en rivalité avec elle!) et que les lointains du portrait sont de Sébastien Leclerc; après cette longue discussion, il est inutile de revenir sur ce point.

(2) J'ai déjà dit ce qu'on trouve de dates différentes et fausses pour Deruet. En voici une nouvelle. Bryan, dans quelques lignes de son Dictionnaire des peintres (Londres. 1816. I. 345) le fait naître en 1600. La négligence et la broderie sont partout. Ainsi Chevrier dit que Louis XIII aimait De Ruet parce que celui-ci *lui avait adressé quelques mémoires secrets*, et l'on regrette de trouver dans M. Robert Dumesnil, influencé sans doute par le père Husson, des phrases flétrissantes et tout à fait gratuites sur la faveur de Deruet.

lui avoit préparé un magnifique souper. La place sur laquelle étoit ce palais étoit ornée de tout ce qu'il y avoit de plus riches tapisseries dans la ville. Aux quatre angles et dans le milieu étoient des arcs de triomphe avec quatre fontaines allégoriques, desquelles jaillissoient des sources de vin, placées au milieu des quatre faces de la place, le tout de l'invention de Deruet.

» Dans le premier arc de triomphe qui terminoit la rue de la Boucherie et la petite rue du Moulin, formant un pan coupé, on voyoit au milieu de deux portiques ornés de colonnes d'ordre ionique, un superbe balcon rempli de ducs, de cardinaux et de prélats, de la maison de Lorraine, surmonté de ses armes pleines, avec cette devise : *Quot stemmata Regum ! Quot illa Ducum !* faisant allusion aux armes de Lorraine, qui contiennent en chef quatre royaumes, et en pointe quatre duchés. La frise étoit ornée de part et d'autre de thiares, de mitres, de couronnes, de chapeaux de cardinaux et de casques, pour S. Léon IX, pape, parent de Gérard d'Alsace, premier duc souverain de la maison de Lorraine, pour les cardinaux, évêques et ducs qu'elle a fournis, avec ce vers, partagé sur les deux portiques :

*Antiquis jam nota, futuraque sæcula noscent.*

Deux anges placés aux côtés tenant une couronne de laurier, ornoient l'imposte des deux portiques au-dessus des armes qui s'élevoient jusqu'au haut de l'ordre d'architecture ; et dans le milieu étoit placé un grand tableau représentant le Père Eternel, l'Enfant Jésus portant un soleil, entre les bras de la Sainte Vierge et le Saint-Esprit au-dessus, et tous élevés sur un arc en ciel désigné par ces mots : *Signum fœderis* ; ce tableau attaché à une croix à double croison que des branches d'olivier ombrageoient par derrière, avec des bannières surmontées de leurs croix et des drapeaux et étendards ornés d'un côté d'alérions tenant dans le bec une branche d'olivier, avec cette devise : *Fert munera pacis, re-*



*quies certa laborum*; et de l'autre des croix de Lorraine plantées, autour desquelles des oliviers issans de terre s'entrelaçoient avec ces inscriptions : *Crescet duplici firmata cruce*, faisant allusion au double croison de la croix de Lorraine, et *Non hæc sine numine divûm*, attribuant la paix aux trois personnes de la Sainte Trinité; pour quoi on lisoit dans un rouleau, soutenu par deux anges sous le tableau, cette dédicace : *Salvatrici in terris Triadi, pacificæ cadentis Lotharingiæ restauratrici, tutelari principis reductrici, potenti votorum susceptricis*. Enfin aux deux côtés s'élevoient des tours surmontées d'un alérion, et dans les tours on voyoit plusieurs cloches, qui jusque-là n'avoient servi qu'à annoncer les alarmes, et qui n'étoient plus employées qu'à répandre la joie qu'inspiroit partout le retour de S. A.

» Le second arc de triomphe étoit placé de manière que, formant un pan coupé, il couvroit la rue Saint-Dizier et celle de la Faïencerie. Il contenoit un grand portique et deux moins élevés, dont des femmes, portant sur la tête des paniers de fleurs, faisoient les ornements. Le principal et sa frise étoient ornés de croix de Jérusalem et de Lorraine, avec ce bout de vers : *Fulgent victricia signa*. Les deux autres portiques avoient pour ornements sur leurs frises la Paix sur un char portant une branche d'olivier; et l'Abondance désignée par Cérès, tenant d'une main une corne d'abondance et de l'autre des épis de blé, avec ces mots : *Paci, Cereri*. Sur ces portiques s'élevoit un balcon qui, dans l'espace des petits, étoit garni d'alérions et de croix de Lorraine couronnées, avec ces vers :

*O fortunata sortis, fatique volucres!*  
*Sublimi ferient sydera vertice.*

Il y avoit aussi de part et d'autre cinq cœurs enflammés sur lesquels deux génies lançoient des flèches, et on y lisoit ces mots : *Idem omnibus ardor*, et : *Flammasque forebunt*. Enfin sur le tout et dans le milieu étoit un tableau de Charles IV foulant aux pieds des trophées militaires avec cette dédicace :

*Principi pacifero*, et au-dessous, pour indiquer qu'il retraçait dans sa personne les vertus de ses ancêtres : *Virtutem spirat aeternam*. Le cadre, terminé en ceintre, était surmonté de deux rameaux, l'un d'olivier et l'autre de laurier, formant une couronne avec ces mots : *Ambos unum diadema ligavit*.

» Le troisième arc de triomphe couvrait la rue des Quatre-Eglises et cachait une partie des halles qui étoient entre la maison de M. Mengin et l'hôtel de ville. Il formait trois portiques, dont celui du milieu étoit plus élevé, mais tous trois ceintrés en forme de miroir de toilette, et ornés de colonnes avec leur entablement d'ordre ionique. Ils étoient dédiés à la piété, à la bravoure et à la justice, selon ces mots qu'on y lisoit : *Pietati, magnanimitati, justitiæ*. Dans la frise des petits se voyoient une épée et une massue passées en sautoir, et surmontées d'une couronne d'épines, pour désigner la couronne que Godefroy de Bouillon préféra à celle d'or qu'on lui présenta, lorsqu'il fit son entrée dans Jérusalem, avec ces mots : *Hæc digna tui monumenta triumphi*. Dans celle du grand on lisoit : *Secum fata reduxit amica*. Sur les petits et dans des galeries couvertes et soutenues par des termes étoient placés des musiciens jouant de divers instruments. Le milieu étoit rempli par le tableau du prince armé de toutes pièces, étendant la main sur un cheval qui paroissoit aller au petit pas. Sur sa tête et dans la nue un ange portoit son casque, et sous le tableau étoit cette dédicace : *Principi patri populi*. Sur deux cornes d'abondance qui ornoient l'orchestre des musiciens, et aux deux côtés du tableau du prince, étoient assises à droite, la Religion, tenant d'une main un calice, et de l'autre une croix. A gauche, la Force tenant une colonne avec son chapiteau, représentoit le courage du prince, que sa mauvaise fortune n'avoit pu abattre. Enfin, sur le tout s'élevoit un grand palmier avec cette devise : *Propria virtute resurgit*, pour marquer encore mieux le courage inébranlable de ce prince.

» Le quatrième arc de triomphe étoit placé devant la rue

Saint-Dizier, du côté de la porte Saint-Nicolas, formant un rentrant sur les maisons opposées à l'hôtel de ville, de la largeur de la rue de la Faïencerie. De sorte que ces quatre arcs de triomphe ainsi disposés faisoient de cette grande place quarrée un octogone. Ce quatrième étoit consacré à la gloire et à l'héroïsme du prince et à la joie publique : *Famæ, fortitudini heroicæ, hilaritati publicæ*, ainsi qu'on l'avoit inscrit sur les trois portiques ornés de colonnes torses de feuilles de palmiers et de lauriers. Dans la frise du milieu étoit de plus cette dédicace : *Principi Heroi*; et au-dessus on avoit placé des trophées d'armes autour d'un grand tableau de S. A. l'épée à la main, sur un cheval qui fouloit aux pieds un hydre à sept têtes, avec cette devise : *Hunc Alcidem hæc monstra volebant*. Un génie, qui soutenoit à droite le haut du cadre, saisi de frayeur, paroissoit s'écrier et dire : *Heu! quibus ille jactatus fatis*. Un second, placé de l'autre côté, sembloit lui répondre par ce cri : *Quem Mars invictum fortunaque victa fatentur*. Pallas, déesse de la sagesse et des armes, tenoit d'une main sa lance et de l'autre le bas du tableau. La Renommée soutenoit également d'une main ce tableau, et de l'autre sa trompette ornée d'une bannière, au milieu de laquelle étoit le double C, signifiant *Carolus Cæsar*; et de part et d'autre étoit un orchestre de musiciens. Enfin sur le tout paroissoit un soleil rayonnant dissipant tous les nuages, avec cette devise : *Nil in me nubila possunt*. Sous le soleil se voyoit un héliotrope ou tournesol représentant la Lorraine, avec ces mots exprimant sa joie du retour de S. A. : *Præsenti numine gaudet*.

» Enfin le cinquième arc de triomphe, le plus riche de tous et le plus magnifique, étoit élevé au milieu de la place. Il étoit orné de huit colonnes et de quatre pilastres corinthiens, n'ayant qu'un seul portique, et représentant dans le milieu de son ceintre un cœur sur lequel étoit une croix de Lorraine, couvrant un double C, symbole de l'amour du peuple lorrain pour son souverain, avec cet emblème : *Cor*

*populi, principis palatium.* Dans l'entre-colonne étoient placés sur des consoles deux génies portant chacun un écu au chiffre de S. A. et une branche d'olivier. Au-dessus s'avançoit un vaste balcon, au bas duquel on lisoit : *Tito Lothareno* ; et sur la tablette du balcon où étoient des musiciens : *Quæ tali Phæbo spirante canemus !* A droite et à gauche des génies sembloient jouer de divers instruments de musique avec des arcs d'un côté et de l'autre.

*En applaudit amor ; plausus quis gratior illis !  
O quam dulce melos, talis dum musicus adest !*

» Pour orner encore davantage cette place, et rendre la fête plus complète, on avoit élevé dans le milieu des quatre faces des fontaines de vin qui faisoient le meilleur effet. Celle qui étoit à la face septentrionale représentoit un baldaquin soutenu par des torses dont les gaines ressembloient à des serpents entrelacés et servoient de colonnes. Des portiques ouverts laissoient apercevoir des canons et des grenades embrasées. L'entablement et les trois marches sur lesquelles portoit tout l'édifice, étoient pareillement garnis de grenades. Sur la calotte du dôme étoit un piédestal portant cette inscription : *Genio custodi.* De dessus ce piédestal s'élevoit une grande figure de femme ailée, tenant de chaque main une corne remplie de vin, qu'elle versoit sur les canons et les grenades qui étoient au-dessous. De ses mains sortoient deux grands rouleaux avec ces mots : *Populi sudores et lacrymæ.* Sur la première marche, d'un côté : *Sic pereunt incendia belli* ; et de l'autre : *Nunquam sic extincta reluent.*

» La seconde, placée au milieu de la face orientale à l'opposite de l'hôtel de ville, étoit dédiée à la Vestale lorraine, sous la figure d'une vierge couverte d'un grand voile. Son habit étoit semé de croix de Jérusalem et de Lorraine. De la main droite elle s'appuyoit sur un amour qui faisoit couler de son carquois une fontaine de vin ; et de la gauche elle

tenoit un cœur enflammé surmonté d'une croix de Lorraine. A ses pieds étoit un cigne qui de son bec jetoit du vin en abondance. Cette vestale, placée dans une grotte dont le haut se terminoit en coquille, étoit environnée de guirlandes de fleurs, avec cette devise : *Refrigerat ut diutius urat*. De dessous ses pieds sortoit encore une nappe de vin qui tomboit dans un bassin où il y avoit trois ouvertures pour en faire couler le vin dans une vaste cuve où chacun avoit droit de puiser à son gré.

» La troisième, dressée devant la face méridionale, étoit consacrée à *Mars doux et humain*, *Martí Nerioni*, c'est-à-dire au prince de Lorraine, désigné par un double C, qui avoit montré dans ses victoires tant de clémence. Un rocher d'où couloit une source de vin que lui fournissoit une coquille élevée sur un fût, et dans laquelle une figure de Mars tenoit d'une main l'épée élevée et de l'autre un bouclier, avec la tête de Méduse, jetant du vin par la bouche et par les yeux, étoit environné de lauriers, et Charles IV, peint dans un cadre ovale, étoit au milieu de trophées d'armes de toute espèce.

» La quatrième étoit placée devant le perron de l'hôtel de ville, dont on voit sur la gravure la face entière, telle qu'elle étoit encore en 1752, lorsque le roi de Pologne le fit démolir. (Je saute la description de l'hôtel de ville.) Cette dernière fontaine étoit une haute pyramide quadrangulaire, posée sur quatre dauphins reposant sur un piédestal circulaire, au milieu d'un immense bassin, le tout surmonté d'une croix de Lorraine et d'un alérion couronné. Douze fontaines de vin entretenues d'une salle de l'hôtel de ville, couloient sans cesse de cette pyramide, quatre par la gueule des dauphins, quatre autres par des têtes de lions ornées d'alérions couronnés, et quatre autres placées au haut de la pyramide.»

Nous avons vu Deruet travailler pour le cardinal de Richelieu, il a aussi travaillé pour Anne d'Autriche. En effet, dans le précieux inventaire, dressé par M. Lenoir, des tableaux, que pendant la révolution il avait recueillis dans les églises

de Paris (1), nous trouvons l'article suivant : « Dervet, N° 597. *Du Val-de-Grâce*. Un tableau sur cuivre, peint dans la manière de Tempeste (le mot est remarquable sous la plume d'un homme, qui s'inquiétait trop peu de nos maîtres de second ordre pour bien connaître celui-ci, et qui n'a dû lui donner ce sujet que sur une signature, ou à la suite de la tradition) et représentant un Calvaire. » Le tableau était donc au Val-de-Grâce quand la révolution arriva. Il n'est pas probable qu'il ait jamais été ailleurs, et, par suite, il s'y trouvait du temps de la fondatrice. En voyant la manière dont Dervet était avec le roi, et dont il a fait d'Anne d'Autriche la reine de ses tableaux pour Richelieu, on ne peut vraiment douter qu'elle ne l'ait connu et ne lui ait commandé elle-même ce Calvaire pour le Val-de-Grâce. Il serait curieux pour nous, qui ne connaissons directement aucun sujet de sainteté de Dervet, de voir la manière dont celui-ci était traité. Mais malheureusement trop de tableaux, qui figurent sur cet inventaire, ont été depuis dilapidés et perdus pour qu'on puisse espérer de le retrouver. Nous regrettons aussi de ne pas connaître celui qui est indiqué sous son nom par la *Notice des objets d'arts exposés au Musée de Nancy* (1845). C'est un portrait équestre de Charles IV, duc de Lorraine, qui a été donné par M. de Maisonneuve et M. le docteur Grandjean. Les énormes dimensions de cette toile (elle a 2 mètres 65 cent. de hauteur et 2 mètres 22 cent. de largeur), nous feraient croire que ce pourrait bien être un de ces portraits qui ont orné en 1663 les arcs de triomphe de l'entrée de Charles IV (2). Dans ce cas, il ne serait pas de la

(1) Il a été publié dans le Bulletin du comité des monuments, in-8°, tom. III, 1845, p. 275-327.

(2) Il n'est pas sans exemple que des morceaux de peinture, ayant décoré les arcs de triomphe élevés pour une fête, aient été ensuite conservés. L'un de nous a parlé en détail de trois énormes toiles, peintes par Gaspard de Crayer pour l'arc de triomphe élevé pour l'entrée du cardinal infant à

main de notre peintre. Il serait, du reste, facile de voir ce qu'il en est de cette supposition en comparant au tableau les gravures de Leclerc et les descriptions qui les doivent accompagner.

Enfin, nous arrivons au tableau de Versailles. C'est certainement un des derniers que Deruet ait dû peindre. Ce tableau, curieux à plus d'un titre, est maintenant dans ce troisième étage, qui renferme tant de curiosités trop peu connues et appréciées. Il a été donné au roi par le comte Davoust (toile; h., 0,98 c.; l., 1 m. 15 c., n° 4261 de l'inventaire Louis-Philippe; il ne figure pas encore au catalogue imprimé). On croit bien qu'on n'avait pas songé à Deruet. Notre commun ami, M. Eudore Soulié, remarqua très-bien et nous signala sa ressemblance avec les tableaux d'Orléans. Elle est telle, que dès lors la vérité de son attribution fut pour nous incontestable; mais comme pour ôter tout prétexte à la contradiction, nous avons depuis, et avec lui même, eu l'honneur de retrouver le nom même de Deruet. En bas, à gauche, et parmi l'amas des armes répandues à terre, une enseigne, toute semblable à celle des cavaliers de la Terre, porte la signature ordinaire : *RD. DER...*; les trois dernières lettres sont usées, et la place qui reste ne pourrait en recevoir plus de trois. Mais cette signature serait absente, que le doute même est impossible à celui qui connaît les quatre Eléments, et la seule description suffirait presque à le prouver.

Sur une très-légère éminence se tiennent Minerve, Vénus et Junon; elles sont debout. Minerve est coiffée du casque à plumes et vêtue d'un costume romain bleu et rouge; un ruban, qui s'attache au milieu de sa lance, retient un lion, qui porte un aigle sur son dos. Vénus, nue malgré son vêtement blanc, porte sa ceinture comme un baudrier. Junon, enfin, caractérisée par le paon, a une tunique jaune et une haute

Gand dans l'hiver de 1835, et qu'on voit aujourd'hui au musée de cette ville. (Voir le *Moniteur des Arts*. T. IV. 1846-7, p. 194-5.)

coiffure en or et en pierreries; elle tend au premier cavalier qui arrive une couronne fermée, dont la boule est surmontée d'une croix et dont les ceintres sont garnis de velours rouge. Au pied de cette éminence, se voit l'amas d'armes, dont j'ai parlé à propos de la signature. C'est la partie qui a souffert; certains détails, les boucliers, les cuirasses, ont encore leur finesse première; mais les enfants, qui sont groupés avec elles, ont été repeints d'une pitoyable manière, et ne se peuvent plus regarder. Derrière les déesses et dans le feuillage, on aperçoit le buste de Diane sonnant du cor. Deruet l'avait d'abord montrée d'avantage; puis, pour ne pas nuire à Minerve, à Vénus et à Junon, il a peint des feuillages sur le corps de Diane, pour n'en laisser que la tête et les épaules. On voit que ce sont les mêmes déesses que sur le char de la Terre. Sur le feuillage de l'énorme palmier, qui s'élève derrière elles, se trouvent les armes de France et de Navarre. Deux petits génies volent dans l'air; l'un porte un carquois bleu pendu à son côté et une corbeille de fleurs; l'autre décoche une flèche contre le premier cavalier, que Junon attend pour lui donner sa couronne.

Ce cavalier, son chapeau à la main, est Louis XIV jeune, monté sur un cheval blanc, dont le harnais est bleu et la selle rouge avec des broderies d'or. Il est en bottes claires, en chausses bleues, vêtu de noir, et porte une écharpe blanche, dont la gaité était d'abord accompagnée d'un cordon du Saint-Esprit, dont on voit encore les traces, et que Deruet a effacé. Après lui, vient Anne d'Autriche, assise sur un grand genêt blanc à longue crinière, beaucoup plus longue que celle du cheval de son fils; elle tient la bride du bout du doigt, et porte dans l'autre main une branche d'olivier. Son costume est celui avec lequel on la connaît, la coiffe noire et blanche, la robe noire avec des draperies blanches au corsage; ici elles sont de plus ornées de perles. Le troisième cavalier, qui termine le tableau à droite, est Monsieur, son autre fils, le chapeau à la main comme son frère, et vêtu à peu près comme lui, si ce



n'est qu'il a le cordon du Saint-Esprit; son cheval, d'un blanc bleuâtre et sans crinière, fait une courbette. Comme peinture, cette figure de Monsieur est la plus heureuse du tableau; cette tête à cheveux noirs est charmante et d'une singulière grâce, et ce seul détail met ce tableau, bien moins important, à côté de ceux d'Orléans. Du reste, et je ne saurais trop le répéter, la signature n'ajoute que peu de chose à son authenticité, tant elle est évidente. Ce ne sont partout que détails habituels à notre peintre. Ainsi, les queues des chevaux sont encore disposées en forme de glands; ainsi, dans l'air, flotte encore le cordon du Saint-Esprit; dans ses enlacements, outre un sceptre et cinq couronnes, on voit se jouer trois amours, dont les petites ailes offrent cette singularité, que leurs ailerons sont bleus. Deux de ces amours tiennent une couronne de fleurs; le dernier souffle dans une trompette droite, dont le corps soutient la croix de l'ordre, et de l'ouverture de laquelle sort une branche d'olivier.

Le fonds de cette composition mérite aussi d'être indiqué; ce sont des collines boisées, entre lesquelles on aperçoit une ville par quelques échappées, et au milieu desquelles coule une rivière. Sur un de ses bords, et presque prête à y entrer, se voit une lourde et riche voiture à six chevaux, où l'on reconnaît une femme; sur la rive opposée, trois cavaliers sont arrêtés; celui du milieu a des plumes rouges sur la tête et paraît le plus important. Bien plus en avant, des chiens sont à l'eau à la poursuite d'un cerf. Est-ce à cause de cela, que, dans les seconds plans de gauche, le peintre a représenté Diane sonnante du cor? Tout ce paysage est dans le sens de celui de l'Air; les maîtres de Deruet en cette partie, ce sont les Flamands des premières années du dix-septième siècle, et son vert me fait penser à Savery plus qu'à tout autre, bien qu'en étant aussi net, il soit moins sec, plus gras même et plus modelé.

Quant au sujet, nous ne le savons pas au juste, mais nous avons, et à cause de cela même, décrit les détails accessoires

avec d'autant plus de soin, parce qu'ils peuvent servir à le faire reconnaître. Cela se rapporte-t-il seulement à la pacification de la Lorraine? Est-ce sa couronne que tend Junon au jeune roi, et quel sens ont les cinq couronnes, enlacées au cordon du Saint-Esprit? L'aigle et le lion, enchaînés à la lance de Minerve, ne signifieraient-ils pas l'Autriche et l'Espagne? S'agit-il d'un projet de mariage, comme le ferait supposer l'Amour, qui lance une flèche? Quoi qu'il en soit, on ne peut douter qu'il ne s'agisse de Louis XIV. Les armes de France et de Navarre prouvent d'abord qu'il ne peut être question que du roi. Ensuite, et malgré la jeunesse de la tête du premier cavalier, jeunesse avec laquelle nous connaissons mal le grand roi, la ressemblance de cette tête avec la sienne, et la présence d'Anne d'Autriche, en costume de veuve, démontrent sans réplique que Louis XIV est bien le héros de cette composition.

Si elle n'est la dernière de notre peintre, il ne doit guère s'en falloir, car l'âge de Louis XIV ne permet pas de la mettre ailleurs que dans les trois ou quatre dernières années de Deruet. Il semble, au reste, s'être occupé de peinture jusqu'à la fin. Un passage de Baldinucci, dans son inestimable vie de François Spierre, nous le montre recevant celui-ci et lui donnant des leçons : « François se mit à apprendre à dessiner et à graver de lui-même et sans la direction d'aucun maître, n'était qu'il allait quelquefois dans la maison du seigneur Callot, frère du célèbre Jacques Callot, et aussi à l'atelier (*stanza*) de Dervez (*sic*), fameux peintre de Nancy, et trouvait auprès de lui de bons conseils et la facilité d'étudier; mais bientôt, dans un âge assez tendre, je dis à quinze ans, il quitta ce ciel et ses parents et se rendit à Paris. » (I. XIX, p. 185.) Cet âge, marqué d'une manière si précise par Baldinucci, qui est, dans cette biographie, très-bien informé, nous permet de fixer l'année dans laquelle il allait ainsi chez Deruet; c'était en 1657 ou 1658. En effet, Spierre, né en 1643, a dû quitter Nancy en 1658; Deruet avait

alors soixante-dix ans; l'élève n'a grandi qu'après la mort du maître, et il est à regretter que sa pointe n'ait jamais eu un souvenir reconnaissant pour le vieillard, qui l'avait autrefois conduite dans ses jeunes mains.

Claude Deruet mourut enfin, sans doute à Nancy, le 20 octobre 1660, à l'âge de soixante-douze ans; il fut enterré dans l'église des Carmes, dans cette chapelle de Saint-Nicolas qu'il avait fondée pour sa famille et décorée de son pinceau, et voici l'épithaphe, qui se lisait sur une table de marbre noir, et que l'abbé Lionnois nous a conservée (t. II, p. 389-90) :

D. O. M.

«Nobilis domini Claudii de Ruet, Christi Militiæ et Sancti Mi-  
 » chaelis ordinum Equitis, Domini pro parte in Saxon et Hous-  
 » seville, hujus sacelli fundatoris, alterius post Christum na-  
 » tum Appellis epitaphium; Sta viator, lege et luge. Hoc sibi  
 » sepulchrum qui, post(postquam?) alios Heroas pinxit, spirans  
 » finxit, tot heroum specula quot imagines exprimens, res  
 » non simulans, sed agens, dans et adimens simul vivis ani-  
 » mam sua arte, a te lacrimas expressurus, ni lubens dones,  
 » jacet, qui a teneris pietatem suo expressit in pectore, ma-  
 » ture ut Appelles fieret. Equestrem hic crucem, penicillis  
 » oleatis ne deficeret, suo inscripsit pallio, Christi Militiæ  
 » Eques à summo Pontifice Romæ creatus, ubi oleum et ope-  
 » ram ludunt alii, uno penicillo, per papam Paulum V et  
 » Henricum II, Lotharingiæ ducem, sibi crucem exprimens,  
 » et Luparam extruens, adeo Hipparchus sibi factus erat et  
 » Architector. Non Alexandrum pinxit, ut Cous, sed à Ludo-  
 » vico XIII meruit pingi; hunc ut Regiæ manus exprimerent,  
 » cui ars, munificentia et pietas erant regiæ, et, ut Vene-  
 » rem nudam nullam vidit ut Paris, sic nec Cypridem ut  
 » Appelles pinxit, inde a Rege purissimo et integerrimo ad  
 » vivum debuit pingi. Ab eodem Rege, Equestri Sancti  
 » Michaelis ordinis torque insignitus, evocatus cœlitus anno  
 » ætatis suæ LXXII, salutis humanæ MDCLX, mensis octo-

» **bris XX.** Semel fatis cessit, qui tot alios mortuos sua arte  
» ad vitam revocarat. Abi, viator, et bene illi precare et vale.»

Dans un moindre cadre de pierre, placé sous le précédent, on lisait sur un autre marbre :

« Hic, cum prædicto domino C. de Ruet, quiescit fidelissima  
» conjux, Domina Maria de Saulcourt, quæ pietate sic reli-  
» giosa erga Deum, sic conjugali erga maritum, sic materna  
» erga liberos, insignis semper vivit, ut tam christiana feli-  
» cique vita beatiorem mortem meruerit. Obiit anno Do-  
» mini 1680. Lux perpetua luceat eis. »

Voici la traduction des deux épitaphes, et de celle d'abord de Deruet, qui ne laisse pas que d'être par endroits assez embrouillée.

« A Dieu très-bon et très-grand.

» Épitaphe de noble homme, Claude de Ruet, des ordres du Christ et de Saint-Michel, seigneur pour partie de Saxon et d'Housseville (1), fondateur de cette chapelle, nouvel Apelle, venu après la naissance du Christ; arrête-toi, passant, lis et pleure. Celui, qui, pendant sa vie et après avoir peint d'autres héros, s'est élevé ce tombeau, qui a exprimé autant d'âmes que d'images de héros, qui n'imitait pas, mais faisait agir les choses mêmes, qui, par son art, donnait et ôtait à la fois la vie aux vivants, et qui t'arrachera des larmes si tu ne les lui donnes de bon gré, gît ici. Dès l'enfance, il imprima dans son cœur la piété pour devenir plus tôt un Apelle. Fait chevalier de l'ordre du Christ par le souverain pontife de Rome, où tant d'autres perdent leurs travaux et leur temps, il a ici

(1) Saxon, vulgairement Sachon, est un village au pied du mont de Sion, à une lieue de Vezelize (Durival, III, 380); Housseville est près de Vaudemont, à une lieue et demie de Vezelize (id. 205). Autrey sur Brenon, où Deruet avait sa maison, en était à trois quarts de lieue.— On peut voir dans l'article Vallée (Dom Pelletier, 803) la branche des seigneurs de Housseville; mais on n'y voit nullement comment Deruet se trouvait en être seigneur avec eux.

reproduit sur son manteau cette croix de chevalier, pour qu'elle ne manquât pas à ses pinceaux, et, d'un même pinceau, il a peint la croix (qui lui fut donnée) par le pape Paul V et Henri II, duc de Lorraine (1), et il s'est construit un Louvre (2), tant il était devenu pour lui-même un Hipparque et un architecte. Il ne peignit pas Alexandre, comme autrefois le peintre de Cos, mais il eut l'honneur d'être peint par Louis XIII; pour que des mains royales aient reproduit celui, qui avait des talents, une munificence et une piété royales, il n'a pas vu de femme nue comme Pâris et n'a jamais peint Vénus comme a fait Apelle; il méritait donc d'être pourtraict au vif par un roi très-chaste et très-pur, qui le décora du collier de Saint-Michel. Il fut rappelé au ciel dans la soixantedouzième année de son âge, dans la seize cent soixantième du salut des hommes, le vingtième du mois d'octobre. Celui, qui, par son art, avait redonné la vie à tant d'autres morts, a une fois cédé à la Mort. Eloigne-toi, passant, prie pour lui et sois heureux. »

(1) S'agit-il ici d'un autre ordre? Henri II est mort en 1624; Deruet avait alors trente-six ans. Peut-être a-t-il été pour quelque chose dans la bienveillance du pape.

(2) Nous avons, un peu plus haut, et trop légèrement, répété après tous les autres, que Deruet avait travaillé au Louvre. Le seul témoignage, que l'on en paraisse avoir, est cette phrase : *Luparam exstruens*. Mais nous ne pouvons croire qu'elle signifie : *il a construit le Louvre*, comme on paraît toujours l'avoir compris. Le sens général est, dans les deux cas, qu'il a été à la fois peintre et architecte; mais le sibi de la phrase : *tant il était devenu pour lui-même un Hipparque*, devait ouvrir les yeux, et montrer que l'idée contenue dans *Luparam exstruens* se rapporte à Deruet lui-même. Cette forme est tout à fait de son temps; on sait le vers de Racan : *Sa cabane est son Louvre*; celui de La Fontaine : *En son Louvre il les invita*, et l'on en citerait bien d'autres exemples. Il s'agirait alors de la maison, qu'il se serait construite, soit à Autrey, soit dans sa rue des Comtes à Nancy. — On a écrit aussi plusieurs fois que Louis XIII avait reçu de Deruet des leçons de mathématiques; je crois que c'est une interprétation un peu libre du mot *Hipparchus*.

L'építaphe de la femme de Deruet est toute simple :

« Ici repose, avec ledit Seigneur Claude de Ruet, sa très-fidèle épouse, dame Marie de Saulcourt (1), qui a toujours été si remarquable par sa piété religieuse, conjugale et maternelle, envers Dieu, son mari et ses enfants, que, par une vie si chrétienne et si heureuse, elle aura mérité une mort encore plus heureuse ; elle est morte l'an du Seigneur 1680 (2). Que la lumière du ciel les éclaire. »

De leur mariage, Deruet et sa femme avaient eu treize enfants, et dom Pelletier nous a conservé les noms des cinq qui sont restés :

1° Charles Nicolas des Ruetz, mort sans alliance (c'est celui que Deruet offrait à saint Nicolas dans le tableau de sa chapelle).

2° Nicole (sans doute appelée ainsi à cause de la bonne duchesse, qui a peut-être été sa marraine), mariée, en premières noces, à Jean Claude de Vitelly, capitaine au service de son altesse ; en secondes noces, à Charles François Barrois.

3° Elisabeth, première femme de Philippe Bardin, conseiller à la cour souveraine de Lorraine. (Ce Philippe Bardin est celui, qui fit les devises et les inscriptions pour l'entrée de Charles IV, et la fit graver par Sébastien Leclerc ; sa seconde femme fut cette madame Bardin, qui en 1751, habitait Tomblaine, où elle conservait encore les cuivres de Leclerc, et sans doute aussi le crayon de Louis XIII.)

(1) C'est dans cette chapelle des Deruet, que Dom Pelletier a pris les armes de Saulcourt ; elles étaient d'azur, à une bande d'argent, chargée d'une autre bande de gueules surchargée de trois losanges d'argent, accompagnée en chef d'un lion de même, et en pointe d'un croissant et de trois fêlles de même.

(2) Elle a donc vécu vingt ans après son mari et a dû avoir passé soixante-dix ans, puisqu'elle s'était mariée en 1623. Deruet avait trente-cinq ans, quand il l'épousa, et l'abbé Lionnois a fait remarquer combien, dans les deux portraits de la chapelle, elle était plus jeune que lui.

4° Marguerite, femme de Charles Herbel, héraut d'armes de Lorraine et gruyer de Nancy.

5° Jeanne des Ruetz, alliée à Abraham Cuillier, seigneur de Sablonnière, officier au service du roi.

J'ai laissé passer sans remarque le nom du mari de la troisième fille de Deruet, parce que la parenthèse eût été trop longue. Il était peintre, et a été fort estimé de son temps. Qu'on nous permette, à la suite d'une étude sur son beau-père, de réunir, en les résumant, les renseignements épars dans les historiens Lorrains (1). Ainsi dom Pelletier ne parle que de sa noblesse et de ses dignités, et Lionnois, en disant qu'il fut enterré dans la chapelle de Deruet, ne fait pas remarquer qu'il était son gendre.

Charles Herbel, fils de Simon Herbel, gruyer de Chatenay et de Neufchâteau, naquit à Nancy, et c'est en lui que la noblesse de son père fut reconnue (2). Il fut gruyer de Nancy et héraut d'armes, comme l'avait été le père de Callot et comme l'ont aussi été quelques autres peintres lorrains. Herbel suivit Charles V dans ses campagnes et peignit sur le lieu même quelques-unes de ses batailles; l'empereur Léopold le retint quelque temps à Vienne, où il le fit travailler. De retour dans son pays avec le duc Léopold, Herbel acheva les autres batailles, et les dix-huit qui étaient peintes furent exposées, pour la première fois, le 10 novembre 1698, pour l'entrée du duc Léopold. Ces vingt-cinq grands tableaux, et douze autres, qui représentaient les mois, furent copiés en tapisserie dans une manufacture, que le duc Léopold avait fait établir près de son palais et où il avait attiré des ouvriers des Gobelins. Les originaux furent brûlés dans l'incendio

(1) Voir Dom Calmet, 494-5, Dom Pelletier, 277-8 et 723, Lionnois, II, 392-3 et III, 64.

(2) Il portait d'azur à trois roses d'or, posées deux et une, au groselier de même, mis en cœur.

du château de Lunéville, en 1719, et les tapisseries, à la suite de la cession de la Lorraine faite à la France par François III en 1736, furent, avec bien d'autres richesses, transportées à Florence, et sans doute ensuite à Vienne (1). Herbel avait aussi fait les portraits de tous les généraux de Charles V, et ils furent longtemps conservés à Nancy dans une salle derrière la comédie; la congrégation des hommes de la même ville avait aussi de lui un Crucifiement très-estimé. Enfin il mourut sans postérité, en 1703, et fut enterré aux Carmes de Nancy, dans la chapelle de son beau-père.

Herbel fut le peintre de Charles V, comme Deruet l'avait été de Charles IV, mais le temps n'était plus le même; il n'eut ni les mêmes occasions, ni les mêmes amitiés, et la distance entre eux reste fort grande. Herbel n'a pas d'individualité, Deruet en a certainement une. Pour n'être pas puissante et de premier ordre, elle n'en a pas moins son caractère et son charme. Il fut surtout ordonnateur et peintre de fêtes; et il ne doit pas être étranger à l'amour, que le grand siècle a eu pour elles. Toutes ces nombreuses entrées, dont parlent nos vieilles chroniques, n'en sont que les précédents sans en être les origines. C'est seulement avec le seizième siècle, avec le goût italien, qu'on voit ce genre prendre chez nous, non pas son importance, mais sa beauté; ainsi, ces entrées

(2) On sait que Sébastien Leclerc a gravé les conquêtes de Charles V, mais non pas d'après Herbel; le journal de Luxembourg (avril 1753), indiqué par l'abbé Lionnois, — et ce détail manque au travail si excellent et si complet de Jombert, — nous apprend qu'il les grava sur les dessins de Remy François Chassel, sculpteur lorrain. — Lionnois (II, 392-3) dit que ce furent les tapisseries qui furent brûlées, puis (III, 64) parlant de ce qui fut emporté après la cession de la Lorraine, il nomme en particulier les mêmes tapisseries; son second témoignage, plus détaillé, doit être plus exact que le premier; la phrase de Dom Calmet est ambiguë.



pour lesquelles travailla Niccolo dell' Abbate ; ainsi, le ballet de la Reine , avec les décorations et les machines de notre Jacques Patin. Callot et Deruet naturalisèrent chez nous le goût des Médicis, et ils le laissèrent à leurs successeurs immédiats. On sait les pompes du beau temps de Louis XIV ; il suffit de rappeler le splendide carrousel de 1662. Mais, après le grand roi, le goût dégénère, et le règne de Louis XV n'a plus que les décorations tourmentées des Slodtz, ou les imaginations éteintes de M. de Bonneval.

---

La note des pages 288-90, dans laquelle nous avons reproduit, en l'annotant, ce que dit Heineken du portrait de Charles IV, était déjà tirée, quand nous avons reconnu qu'il avait eu pour original le catalogue Quentin de Lorangère et que même il l'avait fort mal copié, puisqu'il y avait gratuitement introduit des erreurs qui n'y sont pas. Nous prions donc qu'on s'en tienne à notre texte, et qu'on substitue à la reproduction d'Heineken, qui doit être considérée comme non avenue, l'analyse que nous allons faire de cet article du catalogue Quentin (1744, in-12, p. 106-8).

Gersaint parle d'abord d'une contre-épreuve de l'état où Charles IV à la masse d'armes à pointes, où se trouvent la banderole autour de l'inscription, et l'ange avec le casque ; c'est l'état ordinaire ; l'épreuve qu'il a vue n'avait plus le nom de Deruet et la date était coupée.

Il parle ensuite, d'après une épreuve qu'il avait vue à la Bibliothèque du Roi, de l'état à l'eau forte pure avec le bâton de commandement, la tête toute jeune, et sans l'ange ni la banderole ; il oublie seulement de noter l'absence du palmier. En faisant remarquer que ce portrait est antérieur au précédent, il ajoute « qu'ils ne sont point copiés l'un sur l'autre, ni par » la ressemblance des tailles ni par une imitation régulière dans la composition. » En ceci il se trompe, en prenant pour deux planches deux états d'une seule, et cela n'est pas douteux, car dans l'état à la masse d'armes, on retrouve la trace des détails qui se trouvaient dans l'état à l'eau forte pure, ainsi l'aigrette du cheval. C'est cette épreuve qui ne se retrouve pas au cabinet des estampes ; les détails que donne Gersaint montrent que ce n'est point celle que nous y avons vue et décrite ; car il indique à gauche de l'é-

cusson un canon sans le nom de Deruet, et à droite (l'exemplaire de la bibliothèque a des lances qui peuvent avoir été refaites), un autre canon sur lequel était écrit à la main le nom de Jacques Callot. Ces deux différences, l'absence du nom à gauche et la présence d'un canon à droite, constituaient un état un peu antérieur.

Enfin il parle de l'état avec les vers différents ; il l'attribue à Sébastien Leclerc, et ce doit être celui qui a été joint au triomphe de Charles IV. Celui-ci y est encore plus âgé et tout autrement coiffé ; mais comme Gersaint remarque que la grandeur de la planche est la même, je crois que c'est un dernier remaniement. La différence dans les vers ne consiste qu'en corrections très-légères et qui peuvent très-bien avoir été faites sur la planche ; les voici, pour qu'on en puisse juger :

Le Jourdain vit fleurir sur les bords de son onde  
Les Palmes qu'il reçut de tes braves Ayeux :  
L'Europe a vu cueillir à ton bras glorieux  
Celles que ton renom répand sur tout le monde.

---

## INDEX DU TOME PREMIER.

---

Préface.....	I
FINSONIUS.. .. .	1
JEAN DARET.....	41
RENAUD LEVIEUX.....	85
L'Hôtel d'Éguilles, à Aix.....	95
Chap. 1 <sup>er</sup> Description de ses ruines, et illustrations de la famille Boyer .....	97
Chap. II. Jean-Baptiste Boyer voyage en Italie; il en rapporte une collection de tableaux et de curiosités; il fait bâtir l'Hôtel d'Éguilles.....	105
Chap. III. Christophe Veirier. — Sébastien Barras. — Décorateurs de l'Hôtel d'Éguilles.....	115
Chap. IV. Jacques Coelémans, graveur du cabinet de Boyer d'Eguil- les. — Quels peintres connus et inconnus figuraient dans ce ca- binet.....	127
Chap. V. Gravures de Coelémans et de Barras. — Travaux de la main de Boyer d'Eguilles. — Conclusion.....	140
Curieuse histoire d'un tableau du Musée de Caen.....	153
JEAN DE SAINT-IGNY.....	161
P. LE TELLIER.....	183
QUINTIN VARIN.....	215
ADRIEN SACQUESPÉE.....	237
Appendice et conclusion.....	257
Table des noms d'artistes cités dans ce volume.....	281

---

## INDEX DU TOME SECOND.

---

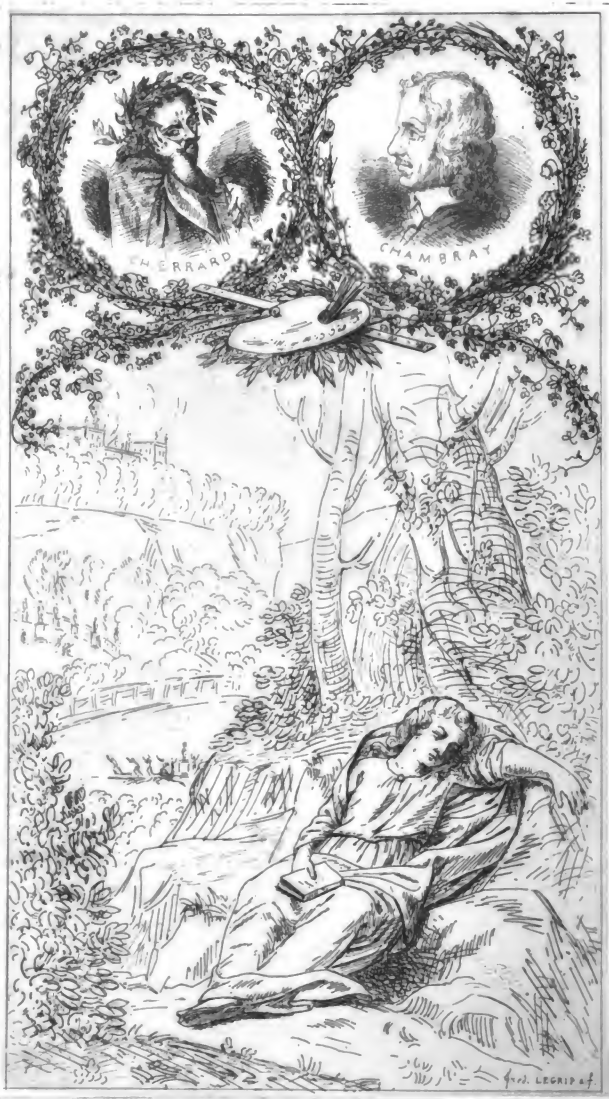
Avant-propos .....	1
Introduction. — De la régénération des arts en province, et des anciennes académies provinciales de peinture et de sculpture.....	1
JEAN BOUCHER, de Bourges.....	85
La chambre Lesueur dans le château de la Grange, en Berry.....	121
JEAN MOSNIER, de Blois.....	151
MICHEL SERRE.....	199
RAYMOND LA FAGE.....	227
CLAUDE DERUET.....	265

**PEINTRES PROVINCIAUX**  
**DE L'ANCIENNE FRANCE.**

---

**TOME TROISIÈME.**

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET C<sup>ie</sup>, RUE D'ERFURTH, 4.



Imp Alfred Chardon 3<sup>re</sup>  
Paris F. Racine 3.

**RECHERCHES**  
**SUR LA VIE ET LES OUVRAGES**  
DE QUELQUES  
**PEINTRES PROVINCIAUX**  
**DE L'ANCIENNE FRANCE,**  
PAR  
**PH. DE CHENNEVIÈRES-POINTEL.**

---

TOME TROISIÈME.

---



**PARIS**  
**DUMOULIN, LIBRAIRE, QUAI DES AUGUSTINS, 15.**

**1854**





**NICOLAS QUANTIN**

**OU QUENTIN**

**DE DIJON.**

# NICOLAS QUANTIN ou QUENTIN

DE DIJON.

Nicolas Poussin est un si grand maître, d'une autorité si grave, que les artistes dont il a loué les œuvres ont mérité par lui plus de crédit auprès de la postérité, et que des géants comme Daniel de Volterre et le Dominiquin doivent beaucoup à l'apostille qu'il a donnée à leur génie. Qu'est-ce donc, pour nous, des pauvres humbles peintres, dont il a recommandé les travaux à l'attention de son siècle, et auxquels il a jeté en passant l'aumône dorée de son éloge ? Je ne parle pas de ceux qui, après sa mort, ont prétendu l'avoir connu ; tout son siècle a affirmé, une fois lui déposé dans les caveaux de San-Lorenzo in Lucina, avoir reçu les confidences et les épanchements d'un homme que nous nous figurons aujourd'hui, et, je crois, avec raison, le plus réservé et le plus sobre de paroles qui fût de son temps. Mais que ne fera-t-on pas dire, eux morts, à nos illustres contemporains ? Le mot que je vais répéter du Poussin a du moins cet avantage d'être de sa jeunesse.

Les biographes du Poussin ont raconté qu'avant son arrivée à Rome, au printemps de 1624, l'élève de Varin

avait fait deux tentatives malheureuses de voyage vers l'Italie : « Poussé par son désir fixe de venir à Rome, dit « Bellori, il se mit en route et parvint jusqu'à Florence, d'où « il retourna en France, empêché par un accident d'aller « plus loin. Une année plus tard environ (*appresso qualche anno*), se trouvant à Lyon, il s'achemina de nouveau vers « Rome ; mais, cette seconde fois encore, il en fut empêché « par un marchand, qui, un arrêt à la main, le contraignit « à lui payer tout l'argent qu'il avait mis de côté pour le « voyage. A ce propos, Nicolas racontait que, comme il ne « lui restait plus qu'un seul écu de tout son avoir, il s'était « mis à narguer la fortune : prends celui-là encore, avait-il « dit, et le soir même il l'avait dépensé gaiement à souper « avec ses compagnons. »

Felibien, qui copie, en l'abrégeant, ce passage de Bellori, traduit les mots *appresso qualche anno* par *quelques années après* ; mais il n'ajoute rien qui, comme Maria Graham, fasse supposer un retour de Poussin jusqu'à Paris. L'intelligent bas-bleu anglais, qui a écrit les *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, le fait, entre ses deux tentatives, travailler aux décorations du Luxembourg avec Philippe de Champaigne. D'Argenville a mieux compris qu'elle, à mon sens, la phrase de Bellori, quand il dit : « Florence fut son terme, pour des raisons secrètes qui l'obligèrent de revenir promptement en France. Il s'arrêta à Lyon, où le voyage de Rome fut encore tenté inutilement. » Mais Felibien lui-même, auquel Maria Graham emprunte le détail de la collaboration de Champaigne et du Poussin, dans la vie du premier, lui donne tort en expliquant que cette collaboration, « après que le Poussin fut revenu d'Italie pour la première fois, » ne put avoir lieu qu'en 1622. Or, c'est l'année suivante que les jésuites l'occupent à la fête de la canonisation de saint Ignace et de saint François-Xavier, et nous avons dit que c'est au printemps de 1624 que le Poussin faisait

son entrée dans Rome, d'où il ne devait plus revenir en France qu'à la fin de 1640. Tout cela soit dit, lecteur, pour établir de notre mieux que Nicolas Poussin avait vingt-cinq ou vingt-six ans quand il arriva jusqu'à Florence ; que, forcé, malgré lui, d'abandonner l'Italie, dont il avait à peine entrevu quelques merveilles et la vogue alors universelle de l'école du Caravage, forcé, dis-je, de rétrograder jusqu'à Lyon, il trouva moyen de travailler avec quelque succès dans une ville qui, depuis cent ans, était une seconde Florence, un foyer d'artistes et de riches banquiers amateurs. Chassé encore par la fortune ennemie de Lyon, d'où il voyait du moins le Rhône et les Alpes, les deux chemins de cette Rome vers laquelle l'appelait obstinément la voix de sa destinée, le Poussin cède enfin et reprend le chemin de Paris, les yeux déjà pleins de souvenirs, le cœur gros de regret et de juste ambition. C'était, disions-nous, vers 1622, il avait vingt-huit ans. Il traverse Dijon, l'opulente capitale du duché de Bourgogne ; il voit là, dans une église, chez les Jacobins, une belle grande peinture, harmonieuse et vigoureuse ; il y reconnaît les qualités les plus estimées à ce moment au delà des monts, l'énergie de la brosse, l'effet mystérieux, une composition simple et bien ordonnée, et, de plus, ici, du charme, une lumière douce, un sentiment plein de simplicité, qualités rares dans le choc des écoles, et qui ne se développent guère que dans les artistes travaillant à l'écart : « Ce peintre n'entend pas ses intérêts, s'écrie loyalement Poussin, que ne va-t-il en Italie ? il y ferait fortune. » Ces paroles sont toute la biographie du peintre bourguignon Nicolas Quantin ; on ne connaît ni sa ville natale, ni son maître, ni la date de sa naissance, à peine la date de sa mort. Mais qu'importe ? La louange du Poussin a sacré ce pauvre homme, et le fait plus noble à nos yeux que cent peintres académiques. M. J.-B. Noellat, auteur du *Guide du Voyageur et de l'Amateur à Dijon* (1825), prétend que

ce fut « en se rendant à Rome que le Poussin regretta vivement que Quantin, avec autant de talent, restât dans sa patrie. » J'avoue qu'il me plaît mieux de croire que le Poussin admira le chef-d'œuvre de Quantin à son premier retour d'Italie, alors que le jeune homme avait encore la mémoire fraîche des œuvres violentes qu'il venait d'y voir prôner, que lorsqu'en 1624 il allait à Rome, bien résolu à trouver dans l'art autre chose que le dernier mot du Caravage.

Quoi qu'il en soit, Nicolas Quantin avait joué de bonheur ; c'était sur son chef-d'œuvre que l'avait jugé Nicolas Poussin. Aujourd'hui, c'est dans l'église de l'hospice Sainte-Anne qu'il faut aller voir ce merveilleux tableau de *Jésus-Christ communiant sainte Catherine de Sienne*, qui a mérité tant de gloire. Il décore l'une des chapelles latérales à gauche de l'église. Jésus-Christ, vêtu d'une robe rouge et d'un manteau bleu, occupe le milieu de la composition ; il s'incline pour donner l'hostie à sainte Catherine, agenouillée à l'angle droit, et couverte d'un manteau noir qui recouvre la tête comme un voile, laissant paraître un peu de la robe blanche. A gauche, un vieux prêtre, en riche chasuble, officie, et un jeune lévite, vu de dos, vêtu de blanc, tient un cierge. Un ordre de quatre colonnes corinthiennes encadre et couvre l'autel : fond d'architecture en perspective. Les quatre personnages remplissent d'autant mieux ce grand tableau, haut d'environ trois mètres quatre-vingts centimètres sur deux mètres soixante centimètres de large, que l'architecture y occupe une place importante et heureuse.

Nous avons dit plus haut quelle était l'impression du tableau : beaucoup d'harmonie et presque de la suavité. Il est une autre grande toile qui, sans être tout à fait l'égale de celle-là, soutient encore très-haut le renom de l'artiste, c'est l'*Annonciation* de l'église Saint-Michel. La Vierge, agenouillée à droite sur un prie-Dieu, se détourne de sa

lecture pour regarder et écouter l'ange qui s'abaisse vers elle et plane à demi-hauteur. L'expression de surprise de la Vierge d'être l'élue du Seigneur est toute franche et vive; la pose de l'ange est hardie et heureuse : il montre du geste à Marie le Père éternel dans la gloire, entouré de jolis enfants ailés. Ces groupes des anges dans les nues sont gracieux et d'un beau pinceau. Dans ce tableau encore, l'effet est beau, le dessin est plus pur que dans tant d'autres de sa main ; là encore sa lumière est agréable et harmonieuse. Celui-là encore, le Poussin l'eût loué. Et d'autant meilleure grâce l'eût-il loué, que je ne connais pas de peinture qui se rapproche autant de celle de son maître, le Quintin Varin, de Beauvais, l'auteur de la *Présentation au Temple*. C'est le même don de couleur vigoureuse ; c'est la même entente de leur art. Varin est pourtant plus délicat et plus inquiet de dessin ; il est plus Français de son temps, Nicolas Quantin est plus simple et plus tranquille, et il y a dans les formes de son dessin, comme dans certaines habitudes de sa palette, de vagues points de contact avec le faire italien des premières années du dix-septième siècle ; tellement, que j'ai peine à croire qu'il n'ait pas un tant soit peu passé les monts, et pour le moins vu la Lombardie. Ce peintre a d'ailleurs une telle individualité, que, dès la première œuvre qu'on rencontre de lui dans Dijon, le voyageur qui connaît son nom dira infailliblement : Voilà du Quantin. Dans ses œuvres ordinaires, ses types sont monotones et n'ont rien de relevé ; ses formes sont grosses et lourdes ; sa brosse, énergique et poussant au noir, se trouve bien des partis pris de lumière ; aussi recherche-t-il volontiers les effets violents ou les effets de nuit. Quoique les dates soient fort rares sur les tableaux de Quantin, il est cependant possible, je crois, d'affirmer que les meilleurs ne sont pas les derniers venus. Il n'a pas eu non plus une grande décadence, à en juger par les deux tableaux conservés au Musée, sons

les numéros 119 et 120. Ces deux panneaux sont de 1655; Quantin va mourir l'année suivante, et ils ne sont pas de ses pires. Le mal du pauvre peintre est assurément de n'avoir pu se renouveler dans sa solitude. Il s'est fatigué à peindre de pratique, sans lutte et sans contradiction, de grandes machines pour toutes les églises de la ville. Mais la simplicité et la fermeté avec laquelle il a, dans ses bons ouvrages, regardé et traduit la nature, sont d'un véritable artiste.

Le Musée de Dijon, ce Musée, plus fier de ses artistes et de ses chefs-d'œuvre provinciaux qu'aucune autre collection de province, conserve un grand nombre de tableaux de Nicolas Quantin. A demi cachée par l'une des chapelles portatives des ducs de Bourgogne, se voit la composition, nombreuse en figures, de la *Circumcision*, qui était aux Jacobins avant 93; puis une autre grande composition, représentant l'*Adoration des Bergers* ou *Nativité*, provenant des Minimes, et qui depuis a figuré longtemps dans la salle des études de l'école des Beaux-Arts de Dijon; nulle part n'est plus manifeste la préoccupation du Caravage. Le catalogue du Musée mentionne encore une *Visitation*, une *Tête de sainte Élisabeth*, que nous n'avons pas su rencontrer; mais dans l'un des magasins se trouve une autre peinture dont voici la description : la Vierge tenant Jésus enfant, qui élève une couronne de fleurs au-dessus de la tête de sa mère; saint Joseph soutient l'enfant; un évêque debout occupe la droite; un prélat, à gauche, met dans la main de la Vierge une petite couronne, proportionnée à la tête de l'enfant. Au premier plan, deux religieuses en manteau noir, agenouillées, ayant dans les mains les instruments de la Passion. En avant, un écu armorié.

M. Noellat et le catalogue de 1854 mentionnaient encore un *Saint Jean écrivant l'Apocalypse*; mais M. C.-X. Girault, dans son *Manuel de l'Étranger à Dijon*, signale bien



d'autres tableaux de Quantin comme déposés au Museum : « Celui de la *Résurrection*, que l'on voyait à Saint-Nicolas, et celui du *Couronnement d'épines*, qui provient de l'église des Capucins. Ses quatre grands tableaux des mystères de la Vierge Marie, décorent la grande salle de l'École de droit. »

M. Noellat dit que l'ancienne église des Ursulines, servant aujourd'hui de caserne, possédait autrefois « quelques bons tableaux de Revel et Quantin. »

On lui attribue, dans la même église où est son chef-d'œuvre de la *Communion de sainte Catherine*, à l'hospice Sainte-Anne, la peinture plus que médiocre de *Sainte Anne s'entretenant avec Marie*. Mais, dans la cathédrale de Saint-Benigne, on retrouve les tableaux de Quantin presque aussi nombreux et aussi importants qu'au Musée. Je ne vanterai pas bien haut ses deux grands tableaux, dont l'un représente *Jésus-Christ arrêté par les soldats* ; saint Pierre, sur le premier plan, renverse l'un d'eux et le frappe de l'épée. Celui-ci, du moins, est d'un assez grand sentiment dans certaines figures. Quant à son pendant, *Jésus-Christ en prière au jardin des Olives*, et recevant de l'ange le calice d'amertume pendant que ses trois disciples sont endormis au premier plan, il est tout à fait lourd et d'un mauvais dessin. Ces deux tableaux sont bien inférieurs à deux autres de moindre taille qui décorent la basse nef de droite. L'un représente un évêque, suivi de deux personnages paraissant surprendre un homme qui pèse dans une balance des fruits ; et l'autre, son pendant, un chanoine agenouillé devant un prêtre, assis à une table et écrivant, en présence de deux personnages debout aux deux côtés du personnage assis et lui parlant à la fois. Le sujet est évidemment légendaire et représente peut-être un saint évêque surprenant un marchand qui vend à faux poids, et le pécheur faisant amende honorable devant un juge ecclésiastique en

présence de deux témoins. Quoi que ce soit, la peinture des deux tableaux est d'une énergie rude et élevée. Celui dans lequel est le personnage agenouillé, vrai comme un portrait, est, selon moi, l'un des chefs-d'œuvre de Quantin. Je souhaiterais qu'il fût possible de lui attribuer encore, dans Saint-Benigne, et comme une œuvre qui lui ferait honneur, le *Mariage mystique de sainte Thérèse avec le Christ*. Jésus, debout, a près de lui sa mère et derrière lui une petite figure délicate à longs cheveux, qui paraît être la Madeleine; devant lui sont agenouillés, à gauche, saint Benoît et sainte Thérèse, au doigt de laquelle Jésus-Christ met l'anneau. Bonne peinture, simple et séduisante, un peu sèche d'effet. Mais Quantin est assez riche en œuvres pour qu'on n'énumère ici que les incontestables.

Nous avons cité les deux tableaux nos 119 et 120 du catalogue du Musée; ce sont des panneaux en hauteur, dont le revers est peint en grisaille, et qui formaient peut-être les volets d'un triptique. L'un représente sainte Marguerite nue, échappant par le signe de la croix à la voracité du dragon; l'autre, un évêque bénissant un enfant que lui présentent son père et sa mère. Celui-ci est daté de l'année 1635, et je répète que c'est un des meilleurs de ce maître; j'aime à y trouver, à la fin de la vie de l'artiste (il va mourir l'année suivante), un certain sentiment provincial et gothique; n'ayant d'autres chefs-d'œuvre de la peinture sous les yeux que ceux du siècle des ducs de Bourgogne, on dirait que cette peinture naïve d'une autre époque a impressionné, malgré lui et tout vaguement, ses derniers ouvrages, et transpercé un peu les grosses habitudes de son pinceau.

En un mot, vous plait-il que je vous dise ce qu'il me semble de Nicolas Quantin? C'est un Caravage, bon homme et de sa province, et qui a eu ses jours de jeunesse et de victoire. Quantin mourut à Dijon, qu'il avait rempli de ses

peintures. Son tombeau modeste, tout le monde s'accorde sur le mot, a péri avec l'église Saint-Nicolas, nouvellement construite quand on l'y déposa, aujourd'hui détruite, et pour laquelle nous avons vu qu'il avait peint une *Résurrection*. Le peintre bourguignon dont le nom soit resté le plus populaire dans sa province y avait été inhumé le 11 septembre 1636. Il a laissé à Dijon des œuvres qui portent sa renommée et une rue qui porte son nom. Cette rue fait suite à la rue de Brosse, l'éblouissant président Charles de Brosse, le charmant critique de l'art italien, au point de vue du dix-huitième siècle.

---

**GABRIEL REVEL**

**ET JEAN REVEL**



# GABRIEL REVEL

## ET JEAN REVEL

Gabriel Revel, voilà un peintre qui, croyez-le bien, et sans que l'on s'en doute à Dijon, a beaucoup servi à soutenir la gloire de Nicolas Quentin. Auprès de Gabriel Revel, Nicolas Quentin a l'air d'un Michel-Ange. Et le secret en est bien simple : Quentin a beau sembler lourd et brutal, il met dans ses œuvres une certaine vie, voire une certaine puissance, qu'il emprunte à la nature ; tandis que Revel ne songe à donner aux siennes que celles d'un praticien de l'école de Lebrun ; et les praticiens de l'école de Lebrun ne brillaient pas même, vous le savez, par l'éclat de l'exécution. Ce Gabriel Revel a eu plus de bonheur, en conscience, que ne méritait sa médiocrité. Né à Château-Thierry en 1643, il entra dans l'atelier de Charles Lebrun, qui « s'en servit dans la composition des tableaux que Louis XIV lui avait ordonnés pour Versailles. » Il peignait assez bien le portrait, et c'est comme peintre de portraits que Gabriel Revel fut reçu membre de l'Académie royale de peinture et sculpture, le 27 février 1685, sur la présentation des portraits de François Girardon et de Michel Anguier, sculpteurs. Ce dernier a eu la bonne chance d'être gravé par Laurent Cars

pour sa réception à l'Académie, en 1733; la planche fait aujourd'hui partie de la chalcographie du Louvre. « Revel se retira à Dijon avec sa femme et ses enfants, » et, pour qu'il lui ait été possible d'y peindre tous les tableaux qu'il y a laissés, il faut qu'il soit venu s'y établir d'assez bonne heure. La naissance de son fils Jean à Paris, en 1684, prouve cependant que c'est postérieurement à cette dernière date.

Gabriel Revel n'est, heureusement pour lui, représenté au Musée de Dijon que par des portraits assez estimables, compris et peints assez simplement. Le plus intéressant est celui du fameux sculpteur dijonnais Jean Dubois, né en 1626, mort en 1694. Dubois y est représenté tenant sous sa main gauche une tête sculptée, et traçant de la main droite un plan d'architecture; il tourne la tête vers la gauche; figure assez bonne, point trop belle et d'une gaieté bourguignonne. Le portrait a été placé avec beaucoup de convenance au-dessus des modèles en terre cuite de Jean Dubois (1). — Autre portrait d'un chanoine de Saint-Victor, signé : *Revel*, 1701. — Autre portrait de Pierre Lenet, procureur général du parlement de Dijon. Le catalogue signale encore d'autres toiles de Gabriel Revel; mais elles ne font, Dieu merci, pas partie du Musée, où elles n'apprendraient rien aux artistes. Ce sont des copies du *Jésus-Christ secouru par les Anges*, d'après Lebrun; d'après Nicolas Poussin, l'*Extrême-Onction* et le *Frappement du Rocher*, copies amplifiées à grandeur naturelle, comme faisait en ce moment, à l'autre bout de la Normandie, le moine prémontré Eustache Restout. Il faut le dire, ces copies, un peu transfigurées, sont encore, avec les très-nombreux portraits (2)

(1) Une note du *Guide à Dijon* (Noellat, 1825) fait savoir que ce portrait appartenait alors à M. le docteur Bœnder.

(2) Drevet a encore gravé un portrait peint par G. Revel en 1696.

dont Revel avait semé les riches maisons des parlementaires de Bourgogne, ce qui lui doit mériter le plus d'estime. On copie toujours avec intelligence les maîtres de son temps.

Gabriel Revel a donc bien fait de peindre de ces copies au moins autant que de tableaux de son cru ; je me borne ici à dénombrer, le *Guide de Dijon* en main, ceux que connaissait M. Noellat en 1823 : à Notre-Dame, la *Nativité*, d'après Coypel ; la *Descente de Croix*, d'après Lebrun ; la *Descente du Saint-Esprit*, d'après Jouvenet ; la *Transfiguration*, d'après Raphaël ; à l'Hôtel de Ville, le *Mariage de la Vierge*, d'après Le Poussin, et le *Grand Prêtre chez les Hébreux*, peint d'après Lebrun, en 1711 ; nous avons cité plus haut (ils se trouvent sans doute dans quelque magasin du Musée) le *Frappement du Rocher* et l'*Extrême-Onction*, d'après les tableaux du Poussin qui ont fait partie de la galerie du Palais-Royal.

L'Académie royale de peinture, en s'associant Revel, lui délivra un brevet de peintre de portraits, mais non pas de peintre d'histoire ; aussi regardons-nous comme la dernière catégorie de ses œuvres les tableaux trop nombreux qu'il a exécutés d'après ses propres compositions, et dans lesquels nous n'avons à blâmer qu'une correction trop froide et trop banale : à la Faculté de droit, l'*Annonciation* ; à l'Hôtel de Ville, les *Apôtres envoyés en mission*, provenant, comme le *Mariage de la Vierge*, d'après Le Poussin, de l'église Saint-Jean ; à Notre-Dame, un grand tableau de la *Cène*, provenant des Cordeliers, et une autre *Annonciation*, grande toile vide signée : *Revel pinxit, 1696* ; à Sainte-Benigne, un *Saint Martin*, qui était aussi aux Cordeliers ; enfin, le *Guide du voyageur et de l'amateur à Dijon* cite encore l'église des Ursulines comme ayant possédé des tableaux de Revel, quand église elle était. Mais quelle chapelle de Dijon n'avait pas ses Revel ? Gabriel Revel mourut à Dijon, le 8 juillet 1712, âgé de soixante-neuf ans ; il laissait un fils pres-



que digne de gloire et que cependant, aujourd'hui, nous connaissons moins encore que son père.

Ce fils, c'est Jean Revel, né, comme nous l'avons dit, à Paris, le 6 août 1684, et que nous avons droit de croire élève de son père. Nous ne savons en réalité sur lui que ce que nous en apprend l'abbé Pernetty dans le tome II des *Lyonnais dignes de mémoire ou Recherches pour servir à l'histoire de Lyon* (1757), p. 549-51 :

« Jean Revel vint à Lyon en 1710. Il y fit d'abord des portraits et des tableaux d'histoire qui le laissèrent dans une médiocrité de fortune et de réputation dont il ne serait jamais sorti s'il n'eût écouté son talent pour les dessins de la fabrique de cette ville : il les a portés en effet au plus haut point de perfection. C'est à lui qu'on est redevable des points rentrés pour faire les couleurs. Cet art consiste à mêler les soies dont les nuances coupent trop, de façon que, quoique mises sèches et dures l'une à côté de l'autre, en allongeant un point de la couleur brune dans la couleur claire et un point de la couleur claire dans la brune, l'endroit de cette jonction devient plus doux en participant des deux teintes, et ôte la dureté de la nuance, si contraire à l'effet de la nature. De ce mélange ingénieux, inconnu jusqu'à lui, est venue cette harmonie et ce coup d'œil flatteur dans les étoffes qui surpasse quelquefois l'éclat de la peinture, et qui a mérité à la fabrique de Lyon la supériorité dont elle jouit. C'est encore lui qui a trouvé le secret de placer les ombres du même côté et de produire de vrais tableaux sur ces étoffes. Personne n'a dessiné en ce genre avec plus de grâce que lui; sa composition était noble et hardie, ses nuances parfaites; il sert encore de modèle aux plus habiles dessinateurs; ils le regardent comme leur Raphaël. Il est mort à Lyon le 5 décembre 1751.

« Antoine L'Escalier, un de ses petits-fils, âgé de quatorze ans, vient de remporter pour la seconde fois le prix de dessin

dans l'école que M. Nonnotte, de l'Académie de peinture de Paris et de la Société royale des Beaux-Arts de Lyon, avait commencée ici sous les yeux et par les libéralités de M. l'abbé La Croix, obéancier de Saint-Just, vicaire général du diocèse, des deux Académies de cette ville. Cette école vient de recevoir un nouvel accroissement de l'association formée par plusieurs amateurs et de l'adjonction de M. Frontier, peintre, et de M. Perrache, sculpteur, à M. Nonnotte, pour la perfection de cet établissement, si longtemps désiré dans cette ville. »

Nous trouvons à compléter la notice sur Jean Revel par les détails que fournit, sur la révélation que le hasard lui fit de son véritable talent, le livre essentiellement lyonnais intitulé : *Discours qui a obtenu la mention honorable sur cette question proposée par l'Institut national : Quelle est l'influence de la peinture sur les arts d'industrie commerciale? Faire connoître les avantages que l'État retire de cette influence et ceux qu'il peut encore s'en promettre*, par P.-T. Dechazelle, membre de la chambre de commerce et du conservatoire des arts de Lyon. Paris, impr. de Crapelet, an XIII (1804), p. 46 et suiv. « Les liaisons de Revel avec quelques fabricants de cette industrieuse cité (de Lyon) lui fournissoient fréquemment l'occasion de comparer les modiques avantages qu'il trouvoit dans l'exercice de son art avec le riche salaire accordé aux artistes employés dans les manufactures. Cependant le hasard détermina sa nouvelle vocation. La fenêtre de son atelier s'ouvroit sur un jardin; il remarquoit un jour le jet élégant d'une tige chargée de fleurs; frappé d'une soudaine inspiration, il esquisse cette plante sur la toile, l'entoure d'accessoires convenables, et, plein de son idée, il présente cet ouvrage à l'un de ses amis, habile manufacturier. Celui-ci pressent aussitôt les conséquences avantageuses d'une pareille tentative : il place un papier *réglé* sous la main du peintre, et dirige lui-même

sur cette carte la traduction du modèle qu'il falloit convertir en patron. Un plein succès couronna l'entreprise ; l'enthousiasme que produisit cette nouveauté fut extrême. L'imperfection des dessins qui se fabriquoient à cette époque étoit telle, que, pour marquer la dégradation des teintes, on ne savoit les placer que les unes au-dessus des autres, et d'une manière absolument tranchante. La distribution des lumières et des ombres que Revel avoit observée avec quelque discernement dans cet échantillon fut admirée comme un trait de génie ; elle ne supposoit pourtant que l'intelligence très-commune des premiers principes de l'effet. Après ce premier pas, on imagina le procédé des *points rentrés*, par lequel on parvint à fondre les nuances les unes dans les autres, et à donner aux objets une rondeur apparente. C'est par erreur que cette invention a été attribuée à Revel dans quelques ouvrages sur les manufactures ; un nommé Dagaillier en fut l'auteur. La connoissance que Revel possédoit de la magie des couleurs lui servit à tirer parti sur l'étoffe de leurs contrastes, et à augmenter, par leur rupture, la puissance des tons lumineux. C'étoit beaucoup pour le moment, et il n'en falloit pas davantage pour montrer à ses successeurs le chemin de la perfection... Frappés des triomphes de cet artiste, ils auroient dû en rechercher la cause, et sentir qu'il n'avoit obtenu tant de supériorité sur les dessinateurs, ses émules, qu'à l'aide de ses connoissances en peinture ; mais, endormis par leurs succès et routiniers par nonchalance, ils n'eurent pas même la précaution d'établir une correspondance active entre leurs travaux et l'art principal qui devoit les guider. Si les talents de quelques-uns jetèrent dans la suite et seulement par intervalle une assez vive lumière (M. Dechazelle cite en note Philippe de La Salle, né à Seyssel le 23 décembre 1723, mort à Lyon le 27 février 1804, et qui avoit pris les premières leçons de peinture dans l'école de Sarrahat), ces mé-

œuvres brillants ne laissèrent aucune trace de leur passage. »

Je n'aurais rien à ajouter à ces pages, si curieuses pour l'histoire des arts à Lyon, si je n'en étais arrivé à me persuader que Jean Revel et Jean Ruel, dont les anciennes descriptions de Lyon mentionnent des tableaux, n'étaient qu'un seul et même personnage. Je ne m'en fie pas seulement à l'identité réelle des deux noms, suivant l'orthographe du temps ; mais l'*Histoire et description de la ville de Lyon et de ses antiquités, de ses monuments et de son commerce, avec des notes sur les hommes célèbres qu'elle a produits* (Lyon, J.-M. Bruyset, 1761), qui nomme trois fois Jean Ruel, le qualifie, p. 184, de « peintre habile de Picardie, » ce qui s'expliquerait à merveille par la patrie de son père, Gabriel Revel, né, on s'en souvient, à Château-Thierry, dans la Brie Pouilleuse, sur la frontière de la Picardie. Cette *Description de la ville de Lyon*, qui est l'œuvre de Rivière de Brinai, et qui paraît être une édition nouvelle de celle « donnée, en 1741, chez Delaroche, » bien que l'auteur des *Lyonnois dignes de mémoire* l'attribue à « M. Clapasson le cadet, membre et ancien directeur de la Société royale des Beaux-Arts, » cette *Description*, dis-je, note dans la dernière chapelle de l'église Saint-Nizier « dédiée à saint Joseph, à côté de la petite porte d'entrée, un très-bon tableau de *Saint Joseph mourant*, fait par Jean Ruel, dont le pinceau avait beaucoup de grâce. » Ce Jean Ruel était donc mort, pour qu'on en parle ainsi, avant 1761. — L'artiste avait, paraît-il, traité de nouveau le même sujet pour l'église de Saint-Paul : « Le tableau du *Trépas de saint Joseph*, dans une chapelle qui va à la sacristie, est une des meilleures productions de Jean Ruel, peintre de Picardie ; » enfin, « le fond du sanctuaire de l'église de Saint-Just étoit lambrissé d'une menuiserie enrichie de plusieurs tableaux de Ruel, peintre habile. » — En 1807,

M. Aimé Guillon constatait encore le même emplacement aux trois peintures ci-dessus de Jean Ruel, mêmes églises, mêmes chapelles, dans son livre de *Lyon tel qu'il étoit et tel qu'il est*, ou *Tableau historique de sa splendeur passée suivi de l'histoire pittoresque de ses malheurs et de ses ruines*.

Voilà pour Lyon ; mais ce n'est pas tout, et Jean Ruel est déjà une des plus vieilles connaissances de mes *Recherches*. Dans mon travail sur l'hôtel d'Eguilles, à Aix (*Peintres provinciaux*, t. I, p. 133), je n'avais eu garde d'oublier, parmi les œuvres contemporaines dont le magnifique amateur Boyer d'Eguilles avait enrichi son hôtel, la *Sainte Famille*, de Jean Ruel de Lyon. La métamorphose de son art, durant la dernière partie de la vie de Jean Revel, avait sans doute déposé Mariette, car, ne reconnaissant pas sous le nom de Jean Ruel le fils de Gabriel Revel l'académicien, notre curieux annotateur passait rapidement sur l'œuvre et sur l'artiste, dans sa *Description des tableaux du cabinet de M. Boyer d'Eguilles*, p. 18 : « La sainte Vierge, assise dans un paysage, regarde l'enfant Jésus qui est sur ses genoux et qu'elle allaite. Le jeune saint Jean adore son divin Maître, et des anges descendent du ciel et parsèment l'air de fleurs. L'on s'étendra peu sur ce tableau ; il paroît l'œuvre d'un jeune peintre dont la manière n'est pas encore décidée. » Nous ajouterons à la description de Mariette que l'arrangement du groupe est gracieux et heureux. Pendant que Jésus tette le sein gauche de sa mère, laquelle écarte de la main droite le lange qui couvre son divin enfant, le petit saint Jean à genoux baise le pied droit de Jésus. Voici la lettre de l'estampe : *Beatus venter qui te portavit et ubera quæ succisti.* (Luc, cap. xi, vers. 27.) — *I. Ruel Lugdunensis pinxit. J. Coelemans Antverpiensis sculpsit.* — On ne peut bien reconnaître, d'après cette estampe, le goût de peinture de cette *Sainte Famille* ; cela rappellerait

plutôt l'école de Carle Maratte qu'aucune autre influence ; mais, considérant que J.-B. Boyer n'alla guère chercher en général des ouvrages d'artistes contemporains hors de sa ville, mais en a fait exécuter le plus grand nombre par les peintres ou dessinateurs de renom qui traversaient Aix en allant ou venant d'Italie ; répétant que la *Sainte Famille*, gravée par Coelemans, paraît, suivant la juste observation de Mariette, l'œuvre d'un jeune homme, et réveillerait plutôt, par son fond de paysage et certains détails accessoires, le souvenir des maîtres italiens que des français ; supputant surtout que J.-B. Boyer, l'acquéreur du tableau, était mort dès 1709, c'est-à-dire un an avant que Jean Revel ne vint s'établir à Lyon, je supposerai, non, je crois, sans quelque chance de raison, que Jean Revel ou Ruel était allé développer en Italie les premières leçons paternelles, et qu'il venait de déposer, en passant par la Provence (1), son tableau entre les mains de l'amateur renommé qui faisait graver sa collection par Jacques Coelemans, quand, âgé de vingt-six ans à peine, il se fixa définitivement à Lyon. Plus haut, nous avons transcrit sa vie, pleine d'honneur et d'enseignement. Il sut préférer un grand rôle moyen à un petit grand rôle sur cette scène si encombrée des peintres. Il fit mieux qu'atteindre à quelques progrès pour lui-même, il apprit à une ville à progresser tout entière dans les plus délicates applications de l'art.

---

(1) Le Catalogue du Musée de Marseille (1840) enregistre deux tableaux d'un peintre nommé *Ruel* : numéro 43, des *Animaux* ; numéro 44, des *Poissons*. Est-ce donc encore là notre Jean Ruel, et d'où lui venait ce talent spécial ?



**HUGUES SAMBIN**

**DE DIJON**



# HUGUES SAMBIN

SCULPTEUR ET ARCHITECTE A DIJON

L'une des plus intéressantes églises de Dijon, — notez que je ne dis pas la plus belle, — est l'église Saint-Michel. J'avais lu que son portail était de l'architecture de Hugues Sambin, et je vous avouerai que je m'attendais à une composition bien plus chargée, à une élégance bien plus tourmentée. Je ne connaissais en effet la manière et le génie de cet artiste que par le livre bizarre, de soixante-seize pages, petit in-folio, connu sous le titre : *Œuvre de la diversité des Termes dont on use en architecture, réduit en ordre, par maistre Hugues Sambin, demeurant à Dijon. A Lyon, par Jean Durant, MDLXXII. — Imprimé à Lyon, par Jean Marcorelle, 1572.* Or, pour qui a vu les trente-sept planches *pourtraits* de ce singulier traité, mi-sculpture, mi-architecture, il est difficile de se figurer que l'auteur ait jamais pu imaginer, dans l'un ni l'autre de ces deux arts, une œuvre d'une élégance simple et sobre. Eh bien ! soit que le portail de Saint-Michel soit une conception de sa jeunesse, alors que Sambin était plus près des pures traditions de la plus grande époque de l'art italien, soit qu'avec l'âge

son imagination eût encombré la science, ce portail, dis-je, riche de détails et d'ornements, mais sans lourdeur, est un très-beau morceau de la dernière architecture gothique, un peu, très-peu antérieur au Saint-Eustache de Paris, et qui pourrait prêter d'excellents motifs pour un portail à l'église parisienne, s'il venait la pensée de lui en reconstruire un qui fût en harmonie avec sa nef. Le portail de Saint-Michel n'est point, vous le pressentez, du beau flamboyant comme à Rouen et à Tours; c'est un compromis d'un goût douteux, mais séduisant, entre les formes de l'ancienne architecture du Nord et celles mises en cours par la renaissance italienne de la fin du quinzième siècle. « Sur un socle percé d'un triple cintre, orné de caissons, d'arabesques, de statues et de bas-reliefs, s'élèvent, dit M. Noellat (*Guide du Voyageur et de l'Amateur à Dijon*), deux tours jumelles, décorées des cinq ordres d'architecture et surmontées de coupes octogones, terminées chacune par une boule de bronze doré. »

Mais, ce qui fait plus d'honneur à Hugues Sambin que le brillant portail tout entier de Saint-Michel, c'est le grand bas-relief cintré dont il a décoré, en manière de fronton, le portique principal de cette église. Une telle sculpture élève Sambin à la hauteur des plus grands artistes, et mériterait, même dans l'Italie de son temps, le titre de chef-d'œuvre. Il faut remonter jusqu'à J. Cousin et J. Goujon, pour trouver dans l'école française un ouvrage et un sculpteur dignes de servir de point de comparaison au *Jugement dernier* du sculpteur de Dijon. Cette vaste composition, cintrée (nous l'avons dit), haute et large d'environ treize pieds, est signée au bas, à droite : HUGUE SAMBIN. En haut, Dieu le Père dans sa gloire est entouré d'anges. Deux se voient vers ses pieds, l'un brandissant une épée flamboyante, l'autre tenant un lys. Jésus à droite, Marie à gauche, intercèdent pour le genre humain. Des anges, vers

l'extrémité des nuages, sonnent de leurs trompettes. Audessous, on compte quarante-sept figures disposées sur une longue zone et sur quatre plans de perspective, les trois premiers peu tranchés. Parmi les damnés se voient des hommes jeunes et vieux, mais toutes les femmes sont jeunes; toutes, à en juger par leur beauté, sont de charmantes pécheresses d'amour. L'artiste, trop préoccupé de la noblesse et de la grâce des formes, a évidemment beaucoup sacrifié de l'expression de terreur que comportait son sujet.

Aussi, tout en étant vivement séduit par la délicatesse, la finesse, la pureté de la sculpture de Sambin, l'idée vient à l'esprit que tous ces torses ravissants, tous ces bras délicieux, toutes ces tant jolies femmes ont l'air de baigneuses élégantes, trop élégantes, qui s'ébattent (un peu confusément), non dans un fleuve de feu, mais dans un fleuve de Jouvence; et les plis fins, allongés et un peu ondulés des draperies augmentent encore l'illusion de ce contre-sens. Au demeurant, il est impossible de n'être pas émerveillé de la délicate exécution de ce bas-relief monumental et de la plus fine science de dessin florentin que manifestent les mouvements variés de tant de gracieuses figures. Non, ce n'est point là une œuvre de second ordre, et, si cela n'est point supérieur à Germain Pilon, au moins cela lui cède-t-il à peine, Goujon étant mis hors ligne par le style qui lui est propre.

Hugues Sambin n'a pas ajouté à sa signature la date de l'année où il acheva cet ouvrage capital. On lit sur une tablette de la façade le millésime 1537; c'est sur la partie du porche qui, d'une autre pierre et plus noire, forme saillie. Dans la frise du second ordre d'un pilier on lit 557, ailleurs 1544, 1570, voire même 1661. — Les autres sculptures du porche qui encadrent le *Jugement dernier* de Sambin lui sont si inférieures, comme goût de dessin et fierté d'exécution, qu'il n'y a pas à s'imaginer que ces figures d'or-

nements, exécutées peut-être bien antérieurement, et *dès ses premiers ans*, sous sa direction, aient connu son ci-seau. C'est à ce point que j'étais presque porté à croire que le fronton cintré de Sambin avait pu être rajouté à la façade de Saint-Michel, comme le bas-relief du *Martyre de saint Étienne*, de Bouchardon (1), au portail de Saint-Bénigne; en tout cas, il s'accordait mieux parce qu'il était mieux contemporain. Mais, en réalité, Sambin a composé son *Jugement dernier* pour cette place, où, par son sujet, il était de convenance parfaite. M. Noellat raconte que « le bas-relief dont il est ici question fut enlevé en 1794 du portail de Saint-Michel pour le sauver de la destruction dont il était menacé; il y fut remplacé et réparé en 1804 par M. Bornier, sculpteur distingué de l'école de Dijon, et dont on voit dans nos églises et au Musée de cette ville plusieurs ouvrages estimés. »

Posons seulement quelques dates comme points de départ; ces dates, vous le verrez, sont le chaos; mais nous les débrouillerons du moins mal qu'il nous sera possible. — Les historiens disent que l'église Saint-Michel fut rebâtie de 1497 à 1529, année où elle fut consacrée de nouveau; il ne restait à faire que les deux tours et leurs dômes, qui furent commencés en 1550 et achevés en 1667.

Hugues Sambin, disent de leur côté les biographes, était né à Dijon en 1551; il fut l'élève et l'ami de Michel-Ange.

Michel-Ange Buonarroti mourut le 17 février 1563. — C'est le jour de Noël 1541, suivant Vasari, qu'au grand étonnement de Rome et du monde entier Michel-Ange découvrit le *Jugement dernier*, après huit années de travail.

Enfin, c'est en 1572 que Hugues Sambin adressait la

(1) C'est le plus ancien ouvrage connu de Bouchardon; il le fit en 1727, comme il passait par Dijon pour aller étudier à Rome; il n'avait alors que vingt-neuf ans. Quelques années après, en revenant d'Italie, il désavouait presque cet ouvrage de sa jeunesse.

dédicace suivante de son *OEuvre de la diversité des Termes* : « A tres haut et tres puissant seigneur, Monseigneur Eleonor Chabot, chevalier de l'ordre du Roy, grand escuyer de France, lieutenant pour Sa Majesté au gouvernement de Bourgogne, capitaine de cent hommes d'armes, comte de Charni et de Buzançois, seigneur et baron de Paigny, Autumes, Auyaires, Raon, Guion, etc.

« Monseigneur, considérant que les hommes auxquels Dieu a donné ceste excellence de prévaloir à tous autres animaux, en fin retumberoyent en la condition des brutes, s'ils passoyent ceste vie en inutilité et sans laisser à la postérité quelque tesmoignage de l'estude qu'ils ont suyvy et du travail qu'ils ont pris pour servir et profiter à la société des hommes : je me suis advisé que pour éviter ce silence brutal, et pour ne tumber au sepulchre d'inutilité, je devois commencer à mettre en lumière et proposer aux hommes quelque chose qui appartint à l'architecture à laquelle je me suis adonné dès mes premiers ans, avec diligente application de mon esprit, sans avoir discontinué.

« Parquoy, ayant mis par ordonnance bon nombre de Termes d'hommes et femmes, aornez de leurs bases, cornices, frises, et composez de divers enrichissemens avec observance des nombres et mesures propres et requises : je me suis résolu d'en faire un livre, lequel (Monseigneur) j'ay pris hardiesse vous dedier et presenter, sachant bien que vostre advis a tousjours esté, que celuy à qui Dieu a departy quelque science, la doit tenir en exercice continuel, pour le bien de la postérité. Suyvant quoy, j'espère à l'advenir faire et vous offrir quelque chose de mieux : servant à l'architecture, en laquelle j'ay veu moy mesme que vostre heureux et genereux entendement bien souvent se récréé et y prend plaisir et delectation. Partant tout ce que j'ay fait et feray cy apres en cest art vous est et sera toujours voué; en intention que vous prendrez le tout, pour service digne de

me continuer en voz bonnes graces, les quelles, saluant de mes tres humbles recommandations, je prie Dieu (Monseigneur) maintenir Vostre Grandeur en prospérité et conduire voz desirs à heureuse fin. A Dijon. — Par vostre humble serviteur, Hugues Sambin, architecteur en la ville de Dijon. »

Puis, Estienne Tabourot, avocat au parlement, à Dijon, le fameux auteur des *Escraignes dijonnaises*, des *Bigarures et touches du seigneur des Accords*, adressait ce sonnet à l'auteur des *Termes* :

Lorsque le roy Tarquin chassoit les anciens dieux  
Du mont Tarpéien, et vouloit seulement  
Que trois des plus grands dieux fussent superbement  
Adorez des Romains, et posez en leurs lieux.

Le dieu Terme estant là, de sa gloire envieux.  
Ne voulut point bouger, et fit divinement  
Connoistre par effect d'un augure excellent,  
Qu'il ne céderoit point, voire au prince des cieux.

Ainsi, mon cher Sambin, la perle de nostre aage,  
Il est facile à voir que le divin ouvrage  
Des Termes que tu fais, en tel honneur sera :

Qu'il ne cédera point aux ouvrages sa gloire,  
Lesquels anciennement et de nostre mémoire,  
Ont jamais esté faits et jamais on fera.

TOUT EN BONTÉ SERAI (anagramme d'ESTIENNE TABOUBOT).

Que le lecteur me permette maintenant de tirer, suivant mon habitude, de ces divers documents mes humbles hypothèses de biographie.

Hugues Sambin ou Sanbin était-il né à Dijon ? En attendant preuve authentique, je laisserais au moins la question indécise, et le doute serait vivement nourri en moi par les

deux expressions de son titre et de sa dédicace : *Architecteur en la ville de Dijon*, — *demeurant à Dijon*. Il eût été mieux dans l'usage de ce temps de dire : Hugues Sambin, Dijonnais, architecteur. Mais enfin les archives de la ville résoudront cela, si elles ne l'ont déjà résolu.

Autre doute : il serait né en 1551. Vous qui venez de lire la dédicace de la *Diversité des Termes*, est-ce le livre, dites vous-mêmes, d'un enfant de vingt et un ans, ou n'est-ce pas plutôt le langage d'un homme se recueillant sur les confins de la maturité et de la décadence de l'âge? N'y parle-t-il pas de ses premiers ans comme d'une date assez éloignée? Malgré les hyperboles de l'amitié, Étienne Tabourot n'eût pu proclamer *la perle de son âge* un artiste qui n'aurait eu déjà un passé plein d'œuvres remarquées. — On dit né en 1551 un artiste qui aurait été élève et ami de Michel-Ange, mort en 1565, alors que le sculpteur bourguignon n'aurait eu que douze ans. Comptez toutes les impossibilités. — Quant à moi, il ne me répugne en rien que Hugues Sambin ait été l'élève de Michel-Ange. Il y a évidence qu'il procède de l'école florentine; je croirai tant qu'il vous plaira que c'est en Italie même, et mêlé aux innombrables disciples de tous pays, qui suivaient, durant les dernières années de sa vie, les traces des pas du divin Buonarroti, que notre artiste aura puisé ce savant goût de dessin qui caractérise le bas-relief de Saint-Michel, et le double talent de sculpteur et d'architecte, et la vénération assez mal digérée pour l'antique dont témoigne à chaque page le texte explicatif des *Termes*. Autrement, il ne fallait pas aller si loin pour apprendre la manière florentine, et la plus élégante : il y avait là tout près, à Lyon, des dessinateurs de vignettes pour les imprimeries lyonnaises qui équivalaient à de très-habiles maîtres. Le sujet florentin du bas-relief de Sambin a dû prêter aussi à l'opinion qu'il avait reçu les leçons de Michel-Ange. La présomption ne serait

pas très-inattaquable prise absolument, car, je l'ai dit, le sujet étant parfaitement approprié à la place qu'il occupe, et ayant certainement été traité bien des fois sous les porches de nos cathédrales, le tact seul pouvait avoir inspiré le sculpteur; mais il est certain que, vers l'époque où, dans ma pensée, Sambin exécuta son chef-d'œuvre, la préoccupation de la fresque gigantesque de la chapelle Sixtine agita toutes les imaginations, non-seulement du Bronzino et d'Alessandro Allori et des disciples immédiats de Michel-Ange, mais de tout ce qui était artiste au delà des monts, de ceux de Flandre comme Franc Flore, et de ceux de France aussi. Je ne citerai que le Jean Cousin des Minimes de Vincennes, le curieux tableau du Plessis-lès-Tours (aujourd'hui au Musée de Tours), copié lui-même, sauf variantes, d'après le Franc Flore de Bruxelles, et celui qui décore aujourd'hui l'une des chapelles de Saint-Etienne-du-Mont, et les deux estampes de Léonard Gaultier et de Du Perac, et l'intéressante copie de la Sixtine, datée de 1570 et signée du nom de Henry Le Voyer, d'Orléans (autrefois galerie Agnado, aujourd'hui Musée de Montpellier). Toutes ces représentations du *Jugement dernier*, aussi nombreuses que les kermesses des élèves de Rubens, sont assurément les sœurs de la grande composition de Sambin, et le père de tout cela est bien le peintre de la Sixtine. Mon opinion, toujours fort hypothétique, est qu'il faudrait placer l'exécution du bas-relief de Saint-Michel vers 1560. C'est le moment où sont en pleine activité les travaux repris depuis dix ans des tours de Saint-Michel, travaux auxquels je croirai mieux que Sambin eut part qu'à ceux inférieurs de la façade et du portail; et si je place un tel intervalle de douze années entre le grand *Jugement dernier* sculpté et les dessins des *Termes*, c'est qu'il me semble qu'il n'a pas fallu moins de temps au goût et au génie de l'artiste pour se modifier et exagérer des défauts que laisse à peine pressentir un peu de confusion



dans l'arrangement des figures et les draperies un peu chargées de sa magnifique sculpture. Et pourtant, si je ne connaissais les qualités magistrales de cette sculpture, je serais charmé, — et je les vanterais bien haut, — de l'imagination toute capricieuse qui a composé ces étranges figures d'un assortiment et d'un ajustement tout fantastiques, et de ce grand sentiment michelangélesque un peu triste des *Termes* mâles et femelles 1 et 2 et 15; et de cette certaine beauté vénitienne des *Termes* femelles 7 et 15; et enfin et surtout de ces deux portraits du 18<sup>e</sup> *Terme*, chefs-d'œuvre de grâce, et qui donneraient de l'élégance sculpturale et architecturale française au seizième siècle la plus parfaite et la plus noble idée qu'en puisse donner une estampe, si n'existait cet autre beau livre illustré des dessins et des notes de Jean Goujon lui-même, et gravé par des mains moins rudes, l'*Architecture* de Marc Vitruve Pollion, traduite par Jan Martin et publiée à Paris en 1547.

---



# JEAN DUBOIS

SCULPTEUR DIJONNAIS

# JEAN DUBOIS

SCULPTEUR DIJONNAIS

Ce n'est décidément ni sur l'importance, ni sur l'étendue, ni sur le genre de la renommée que leur a faite leur époque, qu'il faut juger les artistes. Jean Dubois, par exemple, méritait-il d'être connu hors de sa province ? Oui, certes, et de la France entière. Était-ce là, comme le disent ses compatriotes, un sculpteur d'un génie universel ? Non point.

Il n'y a d'admiration, depuis deux siècles, à Dijon, que pour les œuvres de Dubois. S'il était un peu moins vanté, j'en dirais volontiers plus de bien. Mais une ville qui possède dans son Musée le tombeau des ducs Philippe le Hardi et Jean sans Peur, et tant de merveilles charmantes de l'école et des contemporains de Claux Sluter ; — qui possède le puits de Moïse dans son enclos des Chartreux ; — qui possède au portail de Saint-Michel le *Jugement dernier*, de Hugues Sambin ; — qui possède dans Saint-Bénigne les tombeaux de J.-B. Legoux de la Berchère, mort en 1631, et de sa femme, belle, grasse et simple sculpture qui m'a rappelé celle de Blasset d'Amiens, et qui est signée du nom tout

à fait inconnu et mal inscrit d'un bien habile homme, G. Bertel (ou *Bertel<sup>s</sup>*, ou *Berteu*) ; cette ville, disons-nous, aurait eu le droit d'être plus sévère pour la manière trop exclusivement décorative et flamboyante de Jean Dubois. On comprend d'ailleurs que Dijon ait été, jusqu'à la partialité, sensible au patriotisme d'un artiste qui, né dans ses murs, ne les voulut jamais abandonner pour aller chercher de plus brillants théâtres de gloire. « M. de Harlay, intendant de Bourgogne en 1688, racontent les biographes, proposa à Dubois un voyage à Paris, pour y travailler au buste du chancelier Boucherat, son beau-père. Dubois l'exécuta, et son ouvrage fit l'admiration de la capitale. Le chancelier voulut retenir cet artiste à Paris, mais Dubois s'en défendit honnêtement et termina sa réponse au ministre par cette phrase, qui peint la candeur de ses sentiments : « Je demande à Votre Excellence la permission de jouir du repos que l'on goûte ordinairement dans sa patrie, au milieu de sa famille. » Ce que dit de lui André Felibien, dans la lettre à l'abbé Nicaise, que j'ai publiée dans les *Archives de l'art français*, tome I<sup>er</sup>, pag. 17, et où Felibien le fait remercier d'un dessin de la fameuse figure de la *Reine Pédauque*, qui décorait alors le portail de Saint-Bénigne, donne à la fois la mesure de l'étendue de sa réputation et de l'estime qu'on faisait, à Paris, de son talent. « Je suis fort obligé à M. Dubois ; je conois son nom et en ay ouy parler comme d'un très excellent homme, qui mérite sans doute autant de gloire que beaucoup d'autres ; je serois ravi d'avoir occasion de le servir. Un sculpteur nommé M. Dieu (Jean Dieu ou Jean de Dieu) m'en a parlé avec beaucoup d'estime. » Quand Felibien écrivait cela, le 3 novembre 1679, Jean Dubois, né à Dijon en 1626, avait déjà cinquante-trois ans, et sa patrie était déjà remplie de ses œuvres. Les paroles de Felibien n'étaient d'ailleurs que rigoureusement équitables, et non-seulement « il méritait autant

de gloire que beaucoup d'autres, » mais dans l'Académie royale de peinture et sculpture, dont je m'étonne qu'il n'ait pas été membre, je n'en vois que bien peu aussi sûrs de la pratique de leur art et de l'effet de leur composition, et je n'en vois point qui aient possédé ce certain petit charme que je signalerai dans quelques-unes de ses terres cuites. Ce n'était malheureusement pas un artiste arriéré, que Jean Dubois. Son goût de sculpture est plutôt en avant qu'en arrière de celui de l'école de Girardon et de Coysevox ; je le répète, c'est un décorateur très-libre, peu ou point préoccupé de la nature, un sculpteur de pleine décadence, quoiqu'en apparence assez modeste dans son exécution. Qui donc avait été son maître ? Sa petite terre cuite, d'après le *Moïse* de Michel-Ange (n° 484 du catalogue du Musée), prouverait-elle suffisamment qu'il eût étudié en Italie ?

Jean Dubois possédait la première condition pour être sculpteur ; il était riche, peut-être même la fortune considérable dont il jouissait, et qui, autant sans doute que sa passion de tranquillité, l'immobilisa dans sa ville natale, produisit-elle en lui le même effet que plus tard dans Pierre, le premier peintre de Louis XVI. Elle lui donna trop d'insouciance pour ses œuvres, en lui laissant le loisir d'en produire beaucoup et en l'exposant davantage aux pieuses sollicitations. Toujours est-il que son besoin de créer, de tailler la pierre et de remplir d'œuvres une longue vie de soixante-huit ans, décora de sculptures non-seulement toutes les églises de Dijon et beaucoup de riches abbayes de Bourgogne, mais beaucoup de somptueuses habitations parlementaires, sans oublier la sienne, située rue Saint-Philibert, n° 20, à côté du Lycée. « Il la fit bâtir, dit M. Girault dans son *Manuel de l'étranger à Dijon, Essais historiques et biographiques, etc.*, sur l'emplacement de l'ancien hôtel de Rothelin, et habita cette maison

jusqu'à son décès. Dubois avait embelli son domicile de plusieurs sculptures et bas-reliefs que l'on aime à retrouver dans le local même de l'artiste qui en avait décoré sa demeure. » À l'intérieur et sur la façade, Gabriel Revel nous a peint de Jean Dubois un bon portrait, que conserve aujourd'hui le Musée de Dijon, et que le regrettable M. de Saint-Mesmin, avec le bon goût et la convenance qui font un modèle de la collection disposée par ses soins, avait suspendu au-dessus du panneau de terres cuites de J. Dubois. J'ai décrit ce portrait parmi les meilleurs ouvrages de G. Revel. Je me bornerai à rappeler que le double talent de sculpteur et d'architecte, qui émerveillait les contemporains de Dubois, est caractérisé, dans ce portrait, par une tête sculptée qu'il tient sous sa main gauche, et par un plan d'architecture qu'il trace de la droite. Sa figure est franche et assez gaie, et a quelques rapports, comme incorrection de beauté, avec celle de Charles Lebrun. « Jean Dubois, dit l'auteur des *Essais historiques et biographiques sur Dijon*, mourut, ainsi qu'il l'avait désiré, à Dijon, le 29 novembre 1694, et fut enterré à Saint-Philibert. Celui qui avait érigé tant de monuments funéraires n'eut pas même une épitaphe. » L'auteur eût pu ajouter : « Celui qui avait décoré tant d'églises ne repose plus même en terre sainte, car Saint-Philibert, la plus curieuse église de Dijon, n'est plus qu'un vil magasin à fourrage ; enfin, celui qui avait sculpté tant d'images pieuses, devant lesquelles un siècle et demi s'est agenouillé, eut pour petit-fils le poète obscène et athée Alexis Piron.

Les ouvrages de Jean Dubois ne sont point de ceux qui réclament l'analyse du détail. Il vise au charme, et parfois il l'atteint ; mais ce n'est ni dans les figures mâles, ni même dans la grâce qui demande une certaine grandeur. Il est incapable de véritable force, mais les petites figures d'une nature indécise, telles, par exemple, que ces modèles de

cariatides, sous formes d'adolescents, représentant des vertus et des perfections, inscrits au Catalogue sous le n° 480, je les trouve vraiment d'un sentiment vague délicieux ; je ne sais rien, dans la sculpture de son temps, de plus suave, de plus jeune et d'une grâce plus fraîche que cela. Mais en général Dubois se tient toujours entre le joli et le maniéré, le brillant et le faible. Sans prendre une peine inutile à dissenter sur la pensée et l'exécution de chacun des morceaux modelés ou sculptés par lui, je crois cependant bon et juste de donner la liste la plus complète à nous possible de ce qu'a laissé cette main habile. Je citerai d'abord comme étant de ses meilleures œuvres et de celles qui servent le mieux sa gloire, toute cette foule de petites terres cuites, modèles et projets, que les héritiers de Jean Dubois ont vendus au Musée en 1828. Ces petites maquettes sont d'autant plus précieuses, que J. Dubois n'a jamais su les exécuter en grand sans en affaiblir le charme. Je n'ai rien de mieux à faire que de transcrire le Catalogue : « n° 479, l'*Assomption de la Vierge*, modèle du rétable du maître-autel de l'église Notre-Dame de Dijon. Hauteur, 1 mètre 22 centim. ; largeur, 95 centim. » « Au rond-point de l'église Notre-Dame, dit M. Noellat, est le superbe groupe de l'*Assomption*, sculpté en pierre de Tonnerre par Dubois, et le chef-d'œuvre de cet artiste : la Vierge est dans un nuage ouvert, soutenue par des anges disposés avec un tel art, qu'en fixant avec attention ce groupe on croirait le voir s'élever ; les anges adoreurs placés au bas, et du ciseau du même artiste, sont de la plus belle exécution. Le maître-autel et les bas-reliefs du chœur sont pareillement l'ouvrage de Dubois. » Les notes de mon compagnon de voyage ne sont pas si favorables à Dubois : « La pose et le mouvement de la Vierge sont convenables ; nature grêle, sans ampleur, ni dignité, ni inspiration religieuse. Les deux grands anges valent mieux, mais sont



trop maigres ; les petits anges sont jolis ; le tout ne vaut pas le modèle, et le sculpteur perd ses qualités en grandissant ses proportions. L'*Assomption* et les deux bas-reliefs de l'autel semblent des ouvrages du dix-huitième siècle ; l'ange de l'*Annonciation* est assez joli, mais rien de plus : la draperie de la Vierge a trop de plis et des plis trop ronds. » Les deux bas-reliefs dont il est ici question ont leurs modèles en terre cuite au Musée, n<sup>os</sup> 482 et 483 du Catalogue : « L'*Annonciation* et la *Visitation*, bas-reliefs de décoration du chœur de l'église Notre-Dame. Hauteur, 43 centim. ; largeur, 30 centim. — N<sup>o</sup> 481, *Groupe d'anges portant la croix*. Le monument exécuté en grand est déposé dans l'église cathédrale. Hauteur, 24 centim. » Cet agréable groupe des trois enfants soutenant la croix est en effet placé au-dessous de l'orgue de Sainte-Bénigne. Mais, avant de sortir de Notre-Dame et de la décoration de son maître-autel, mon compagnon avait écrit : « Deux figures en buste et bas-reliefs en médaillons sans aucun style et qui laissent croire que les bustes de la cathédrale sont de lui. » Les bustes en pierre blanche de la cathédrale sont, en effet, un des plus lourds péchés de Dubois ; ils représentent les douze apôtres et étaient jadis attachés aux piliers de l'église Saint-Étienne. L'une des statues rangées au-dessous de ces bustes, au pied des piliers de la nef, le saint Thomas caractérisé par un livre et des papiers, et qui était autrefois aux Jacobins, est aussi de Dubois. Encore de Dubois, les deux statues colossales, en pierre blanche, de saint Médard et de saint Étienne, placées aujourd'hui aux angles du maître-autel et autrefois dans l'ancienne paroisse Saint-Médard. Je trouve, en revenant au Catalogue du Musée de Dijon, onze modèles en terre cuite (n<sup>os</sup> 485-495) de statues placées à la cathédrale Saint-Bénigne : ce sont les deux statues dont nous venons de parler, de saint Étienne et de saint Médard, puis

saint Mathieu, saint Luc, saint Marc, saint Jean, saint Ignace, sainte Marguerite, saint Benoit, un ange adorateur et la Madeleine mourante. Ce qui appartient à Dubois, parmi les statues de la nef, n'est pas supérieur aux médiocrités qui y sont jointes ; mais le *Saint Médard* et le *Saint Étienne* valent mieux et ont plus d'ampleur. La cathédrale possède encore dans la chapelle de la Vierge un groupe de la Vierge et de l'enfant Jésus, préférable peut-être à la fameuse *Assomption* ; de mouvement il est aussi bon, et il a plus de corps, « plus de tout ; les anges adorateurs sont très-faibles. » Ces anges adorateurs proviennent de la Sainte-Chapelle, et la statue de la Vierge de l'église Saint-Pierre. Quant aux deux petits anges posés sur les deux colonnes en marbre noir qui précèdent la chapelle, « ils sont fort jolis : l'un tient un livre sur lequel est écrit *Amor Dei*, l'autre tient un cœur. » Maintenant, prenant en main le guide Noellat, il ne reste plus à citer de Dubois, dans Sainte-Bénigne, que le mausolée élevé autrefois dans l'église des Cordeliers à la mémoire d'Élisabeth de La Mare, femme de François Bailly, morte en 1663 ; et, vis-à-vis, le tombeau de Marguerite de Vallon, femme de Jacques de Mucie, morte en 1674, placé autrefois dans l'église des Minimes ; enfin, dans la chapelle au fond de la nef latérale, à gauche, une autre statue de la Vierge qui était jadis aux Jacobins. Dans les autres églises de Dijon le même guide désigne : à Notre-Dame, chapelle Sainte-Croix, un bas-relief, restauré par M. Bornier ; — à l'hospice Sainte-Anne, « le maître-autel est surmonté d'un baldaquin en marbre noir, soutenu par six belles colonnes corinthiennes d'un seul jet et de marbre pareil, et au-dessus duquel se trouvent divers groupes d'anges qui produisent un très-bel effet. Dans l'entre-colonnement, on voit les statues en pierre blanche, de grandeur naturelle, de la sainte Vierge visitant sainte Élisabeth. Ce monument, ouvrage de Dubois, fut composé

pour les dames de la Visitation, et ne fut transféré dans cette église qu'en 1804. » « Je souhaite, notait l'ami que j'ai maintes fois cité, que les quatre petits anges enfants placés sur l'entablement du baldaquin soient de Dubois; ils sont jolis : la Vierge et sainte Élisabeth sont bien ; trop de plis. » A Saint-Michel, le vandalisme révolutionnaire a détruit l'un des chefs-d'œuvre de Dubois : c'était un excellent bas-relief formant le retable de la première chapelle à droite : « il représentait d'une manière peut-être trop énergique la chute des mauvais anges et l'état de leur condamnation : cette vaste composition, où la pierre respirait sous le ciseau du grand maître, » était évidemment une lutte contre le chef-d'œuvre de Sambin, placé extérieurement à quelques pieds de là. Dans la sixième chapelle à droite est signalée une statue de Saint-Yves qui était autrefois à la Sainte-Chapelle, et qui n'en est pas pour cela moins mauvaise. C'est à propos de ce *Saint Yves* que mon compagnon de voyage concluait sur Dubois : « Sculpteur d'enfants, d'anges, d'êtres sans sexe, il échoue même à faire une femme ; ses hommes ne sont rien : ils n'ont point de corps, leurs mains sont des mains de femmes, et leurs têtes sans signification. » Le buste de l'avocat Fr.-Cl. Jehannin, placé en face du *Saint Yves* sur le monument funéraire du Papinien de la Bourgogne (*obiit anno Domini, 1698* ; par conséquent c'est un buste fait longtemps avant, Dubois étant mort quatre ans avant Jehannin), « n'est qu'une affreuse caricature à per-ruque. »

Dubois était mieux fait, paraît-il, pour la décoration des palais, du moins si l'on en juge par le plafond de la salle des mariages à l'hôtel de ville, où les ornements sont d'un goût plus pur ; et surtout par la cheminée dont le Musée possède le modèle en terre cuite : ce n'est qu'une *Renommée sonnant de la trompette*, sculptée en demi-relief, au milieu d'un encadrement de lys. Mais c'est de la très-

agréable sculpture et tout à fait dans la mesure de ses forces. « C'est le meilleur ouvrage de J. Dubois, comme rappelant le mieux le temps où il sculptait (les Anguier) avec plus de finesse et peut-être de style. » Outre la *Fuite en Égypte*, bas-relief en plâtre doré que le Musée enregistre sous le n° 552, il resterait encore à dénombrer le reste des terres cuites acquises des héritiers de Dubois par le Musée de Dijon, et non-seulement celles qui figurent au Catalogue sous les n°s 495—506, mais les autres modèles qui, de l'aveu même du Catalogue, « n'y sont pas mentionnés. » Jusqu'à ce qu'il nous ait été possible d'en collationner la collection entière, transcrivons au moins l'énoncé de la *Notice des objets d'art exposés au Musée de Dijon* (1850). « 496, un *Enfant endormi* ; 497, l'*Assomption*, bas-relief ; 498, *Porcie, fille de Caton d'Utique et femme de Brutus, est prête à se donner la mort en avalant des charbons ardents*, bas-relief ; 499, *Ange agenouillé* ; 500, autre *Ange agenouillé* ; 501, l'*Adoration des bergers*, bas-relief ; 502, un *Berger agenouillé* ; 503, même sujet ; 504, *Diane*, statuette ; 505, figure d'homme, id. ; 506, bas-relief, décoration d'une cheminée de l'édifice dit le *Logis du roi*. » Le Musée du Louvre possède, lui aussi, deux statuettes en terre cuite de Dubois, provenant de ses héritiers. L'une représente la Vierge tenant l'enfant Jésus ; l'autre une figure drapée de saint qui lui fait pendant, et est tournée vers elle dans une pose d'adoration ; malheureusement ces deux statuettes sont trop insignifiantes pour donner à Paris quelque idée que ce soit du talent de Jean Dubois.

Nous avons dit, chemin faisant, combien les ouvrages de J. Dubois ont souffert de l'ouragan révolutionnaire, qui les a partie détruits, partie déplacés de la niche ou du piédestal pour lesquels ils avaient été faits. « On allait voir à Saint-Etienne, disent les *Essais historiques et biographiques sur Dijon*, les statues de *Saint Étienne* et de *Saint*

*Médard*; à la Sainte-Chapelle, celles de *Saint André* et de *Saint Yves*; aux Jacobins, celles de *Saint Thomas* et de la *Sainte Vierge*; à Saint-Jean, le groupe de la *Résurrection*, etc., etc. » (nous avons cité presque tous ces travaux-là); « mais c'était surtout au cœur de l'église de l'abbaye de la Ferté-sur-Grosne qu'il fallait aller pour connaître l'élégance de son ciseau et les richesses de son génie. Dom Martenne nous assure, dans son *Voyage littéraire*, que les bas-reliefs en bois de cette église surpassent tout ce qu'on pourrait imaginer de plus riche en ce genre. »

Il est arrivé au sculpteur dijonnais ce qui advient à tous les artistes d'un renom populaire : on lui a attribué toutes les œuvres contemporaines que contenaient les monuments de sa ville. Cinquante ans après lui, dès qu'on n'a su de qui était telle ou telle sculpture, on a dit : « elle est de Dubois. » « Le beau groupe de la *Charité*, qui est au-dessus de la grand'porte de l'hôpital général, est présumé être de Dubois. » Ailleurs, à l'hospice Sainte-Anne, « les deux belles statues en marbre blanc agenouillées sur leur tombeau, que l'on voit à droite et à gauche en entrant, paraissent être sorties du ciseau de Dubois. » On lui attribue encore « les deux belles cariatides de bon goût qui supportent le manteau de la cheminée » de la salle des mariages à l'hôtel de ville, pièce dont nous avons dit qu'il avait orné le plafond. Dans les dernières notes de son *Éloge de M. Devosge* (Dijon, 1813), M. Fremiet-Monnier nous donne, au point de vue de la biographie de Dubois, une bien précieuse explication de l'inégalité de ses œuvres : « Jean Dubois est connu par un nombre considérable de figures qu'on lui attribue, mais qui sont en partie l'ouvrage de son fils et des ouvriers, je n'ose pas dire des artistes qui travaillaient d'après ses dessins. Il est aisé de reconnaître ce qui sort de la main de cet habile homme et ce qui a été entièrement exécuté par lui. On peut citer, entre autres ouvrages de ce

genre, la très-belle figure en marbre du président Joly, qui est dans l'église de Sainte-Anne à Dijon. » C'est, à coup sûr, l'une des deux belles statues, qui tout à l'heure, à M. Noellat, *paraissaient* sorties du ciseau de notre sculpteur dijonnais. En somme, Jean Dubois est de ces artistes qui ont trop d'œuvres, et c'est mieux servir sa gloire de restreindre le nombre de ses productions que de l'augmenter sans mesure et au hasard. Voyez combien gagne Hugues Sambin à n'être connu comme sculpteur que par une merveille ; et jugez combien de même gagnerait Jean Dubois s'il ne nous restait de lui, sous les yeux, que sa cheminée de la *Renommée*, quelques gracieuses Vierges entourées d'anges, et les fines et délicates maquettes du Musée de Dijon.

# CHARLES ERRARD

LE PÈRE

PEINTRE NÉ A BRESSUIRE

# CHARLES ERRARD

LE PÈRE

PEINTRE NÉ A BRESSUIRE

Je nourris depuis longtemps déjà une secrète et très-vive-sympathie pour un artiste dont il ne reste pas une peinture connue, dont le Louvre possède le seul dessin incontesté (encore n'est-ce qu'un méchant petit portrait de Roland Fréart de Chambray), et qui ne peut plus être appréciable pour nous que par les gravures de quelques dessins de vignettes et par un mauvais morceau d'architecture qui porte son nom, quoique les constructeurs aient été notoirement infidèles à ses plans. Cet artiste, qui a occupé, pendant tout le dix-septième siècle, les premiers rangs parmi les artistes de France, fondateur et organisateur de l'Académie royale, décorateur en titre de tous les palais et châteaux sous la reine Anne d'Autriche, et dont le crédit a longtemps contre-balancé à la cour celui de Lebrun, ce premier directeur, enfin, et par le fait directeur à vie de l'académie de France à Rome, qui fut prince de l'Académie romaine de Saint-Luc, n'a reçu dans aucune des histoires de notre peinture française les justes honneurs d'une biographie ni d'une critique;



l'homme dont le nom remplit les comptes des bâtiments royaux, qui, pendant vingt-cinq ans, a su conserver à la France, dans Rome, cette grande estime que lui avait acquise la noble vie du Poussin, l'intelligent et savant dessinateur qui partagea avec Le Poussin l'amitié de la famille des Chantelou et celle de Bellori, n'a pas eu cette fortune vulgaire qu'ont obtenue les plus médiocres praticiens de son temps. Par bonheur, les papiers de Guillet de Saint-Georges, l'historiographe de l'Académie royale, nous sont restés, et vont nous permettre, quelque jour, de mettre enfin cette généreuse figure dans sa juste lumière. Je ne veux aujourd'hui que continuer, en faisant connaître le père de Charles Errard, à étudier les sources premières, les racines provinciales, qui ont développé la prime sève des plus grandes individualités de notre École française.

Il y a à Nantes, dans l'église de Saint-Pierre, une coupole fort sombre, surmontant le maître-autel de la cathédrale; et dans cette vaste coupole l'œil cherche en vain à démêler les figures d'une fresque, qui n'est guère vieille que de deux siècles, mais que l'obscurité de la voûte, et puis le vent humide des côtes armoricaines, et puis, surtout, les révolutions, ont doublement anéantie, en la noircissant et l'effaçant à la fois. Les fresques monumentales sont rares dans nos provinces de l'Ouest, et les proportions colossales de celle-ci, et la grande tournure de ses ruines, dans lesquelles on sent je ne sais quel souvenir un peu rustre et un peu fruste du bel art italien, la rendraient déjà fort intéressante pour nos études, si nous, nous ne flairions là, de plus encore, l'œuvre, la dernière œuvre, tous les jours périssante, d'un remarquable artiste provincial.

Toutes les descriptions des curiosités de Nantes ne manquent pas de dire que cette gigantesque peinture, dans laquelle on a pu reconnaître la descente du Saint-Esprit sur la Vierge et les apôtres, a été exécutée par Charles Errard,

de Nantes. Ce qu'on croit d'ailleurs apercevoir est réellement de la plus lière ordonnance et de la plus noble invention : le peintre a rempli tout le pourtour de son dôme par les figures assises de Notre-Dame et des douze apôtres. Chacun est adossé à une colonne, et ces colonnes, qui supportent plutôt des nuages que le cénacle dans lequel ils étaient réunis, signifient apparemment celles de la cité céleste. Les figures, qui sont, je l'ai dit, colossales, sont d'un très-grand aspect, bien qu'elles paraissent très-brutales de mouvement. N'est-ce pas, d'ailleurs, un sujet choisi à merveille pour la décoration d'un dôme de maître-autel où le prêtre fait descendre Jésus-Christ sur la Table sainte, comme l'Esprit saint descendit sur les apôtres ? — A quelques pas du dôme, en suivant la voûte, on aperçoit encore une autre fresque carrée de moindre importance, et où l'on n'a pas eu moins de peine à reconnaître une Transfiguration, car celle-ci est tout juste aussi noire et aussi dégradée que la grande peinture. — En 93, les deux fresques furent badigeonnées à la colle par ordre de l'infâme Carrier ; et ce ne fut qu'en 1836 qu'on chercha à découvrir ces précieuses peintures. Encore sont-elles poursuivies par une si mauvaise fortune, que, bien qu'étant les quasi-seules œuvres attribuées à l'unique peintre nantais dont s'enorgueillisse l'histoire des arts en France durant les deux derniers siècles, — voilà, dit-on, la coupole d'Errard condamnée à périr avec le chœur « que la restauration complète de l'église doit faire disparaître. » — Si, en effet, l'arrêt est irrévocable, et si ce grand zèle de restauration qui travaille les archéologues et les architectes de notre temps ne se laisse point désarmer à Nantes par l'une des décorations les plus grandioses du dix-septième siècle que puissent citer nos cathédrales de province, tout du moins peut-on demander au patriotisme nantais qu'il fasse monter sur les premiers échafauds qui se dresseront, soit pour restaurer, soit pour dé-

molir, un des nombreux artistes que possède aujourd'hui cette grande ville, pour y étudier du plus près possible ce qu'il reste de la peinture d'Errard et pour conserver le souvenir de ces restes soit par un dessin, soit par une copie peinte.

La sacristie de la même église de Saint-Pierre de Nantes conserve, du même Errard, une autre importante composition : c'est un grand tableau, haut d'environ sept pieds et large d'environ cinq pieds, qui représente saint Pierre recevant les clefs ; Jésus-Christ, debout à droite, et vêtu d'une draperie rouge qui recouvre sa robe blanche, montre de la main gauche le ciel et remet de l'autre main les clefs à saint Pierre, agenouillé à la gauche du tableau. Les autres disciples se tiennent debout, derrière saint Pierre. Au-dessus de leur tête on voit derrière eux, au second plan, une montagne sur laquelle s'élève une église, qui est la cathédrale Saint-Pierre de Nantes. Dans le fond, à droite, une ville. — Comment faire comprendre, à ceux qui ne l'ont pas vu, la manière de ce tableau ? Je ne vois rien dans nos maîtres parisiens auquel je puisse la comparer. Le dessin des grandes figures, qui sont au moins de proportion naturelle, est à la fois lourd et tourmenté et plus florentin que romain. On dirait du Parmesan alourdi et un peu butor. Cela a cependant une grande tournure et montre une certaine ampleur d'intelligence. — Ce tableau avait beaucoup souffert : on le fit restaurer par un barbouilleur misérable, qui, en le repeignant, effaça la date inscrite avec le nom. Le nom est resté sur une pierre, au premier plan, à gauche ; quant à la date, c'était, m'a dit un prêtre, 1622 ou 1628. Il serait bien utile, cependant, de préciser ce souvenir et cette date. Voulez-vous savoir pourquoi ? Vous le devinez, sans doute, à mon titre. C'est que tous les écrivains nantais attribuent à Charles Errard, né à Nantes, et premier directeur de l'Académie de France à Rome, une œuvre ou

plutôt des œuvres qui pourraient, avec autant et plus de vraisemblance, être attribuées à Charles Errard, son père, né à Bressuire, et qui a longtemps travaillé à Nantes. Je puis, il me semble, affirmer hardiment que, même auprès des érudits les plus familiarisés avec les noms et l'histoire de notre École française, ce dernier Errard, Charles Errard l'ancien, comme on pourrait dire suivant l'usage, est un peintre tout à fait inconnu. Son existence n'est signalée que par un assez rare portrait à l'eau-forte, dont le cabinet des estampes possède deux états différents dans sa série des artistes français : — le personnage est représenté dans un cadre octogone, dont la bordure est formée par des cartouches repliés et par des enroulements, desquels sortent, aux quatre angles de l'estampe, quatre enfants ailés, Génies ou Amours. Entre les deux Amours supérieurs, se voit une tête mascaronique couronnée de feuilles de vigne (est-ce pour indiquer qu'Errard aimait le bon vin ?) — Au milieu du bas de l'estampe, entre les deux Génies inférieurs, se lit cette épitaphe :

CHARLE ERRARD  
DE BRESSUIRE PINTRE ORD<sup>re</sup> DU ROY  
AAGÉ DE CINQUANTE HUIT ANS.  
1628.

Ce portrait, qui, à en juger par la pose, a été certainement dessiné par l'artiste lui-même, montre notre Charles Errard, la tête couronnée de lauriers épars et appuyée sur la main gauche. La figure n'est point belle ; elle est maigre et chafouine ; il porte la moustache et la royale du temps ; l'œil est net et intelligent, le nez retroussé, et sa mine est plutôt celle d'un poète crotté d'humeur querelleuse que d'un peintre ordinaire de S. M. Louis XIII. Les yeux regardent de face ; mais la tête et tout le corps sont tournés vers

gauche. Son bras gauche, qui soutient la tête, sort d'une draperie de fantaisie qui vise à l'antique ; la main droite s'appuie sur un livre et tient un compas : il était donc architecte, lui aussi, ou voulait-il dire que l'art du peintre consiste entièrement dans les proportions fournies par la science ? — L'eau-forte de cette curieuse pièce (haute de cent quatre-vingt-treize millimètres, large de cent quatre-vingt-sept millimètres) est d'une jolie pointe, un peu libertine, comme on disait alors. Le dessin des quatre enfants est du plus pur goût français, du goût qui régna entre Ambroise du Bois et Simon Vouet. La liberté, la vivacité et le caprice juvéniles, qui animent l'eau-forte, bien proche parente pour la manière de celles de Brebiette et de Saint-Igny, m'auraient volontiers porté à croire que la pièce que je viens de décrire était de Charles Errard le fils. C'est, m'a-t-on dit, l'opinion du très-compétent M. Robert Dumesnil, qui ne l'a point cependant donnée dans son œuvre d'Errard, le fils. — Mais les faits et les dates que je vais rapporter tout à l'heure me conduisent à penser et à dire que le portrait d'Errard le père doit plutôt être le passe-temps de sa fantaisie à lui-même que l'œuvre de son fils, dont la présence en France n'est pas bien démontrée à cette époque, et dont le dessin devait, à la date citée plus haut, avoir déjà un caractère plus ultramontain.

D'autre part, M. Robert Dumesnil, dans le tome I<sup>er</sup>, p. 98, de son *Peintre-graveur français*, cite et décrit comme la seule estampe qui soit sortie de la pointe de Charles Errard (toujours l'académicien de Paris et de Rome) le portrait de *Hierosme Bachot, Parisien, ingénieur et géographe ordinaire du Roy, architecte des réparations et fortifications des villes et places fortes de Bretagne, et commissaire de l'Artillerie, âgé de quarante-trois ans, en mil six cens trente et un.* — C. Errard fecit. (H., 5 p°. 7 l. y compris 9 l. de marge ; largeur, 4 p°. 4 l.)

Ce que dit M. Robert Dumesnil de l'exécution de cette estampe, « dont les chairs sont traitées au pointillé, et dont la pointe sèche et le burin ont raccordé et fortifié les travaux primitifs, » s'accorde singulièrement comme liberté et délicatesse du travail de préparation avec les procédés du portrait de Charles Errard, de Bressuire, et c'est pourquoi je m'étonne que M. Robert Dumesnil ne l'ait pas cité à la suite du Jérôme Bachot et comme seconde ou plutôt comme première pièce du graveur dont il décrivait l'œuvre. Quant à moi, le portrait de l'architecte ingénieur des villes et places fortes de Bretagne me semble le pendant inséparable du portrait du peintre architecte de la capitale de la Bretagne; et, exécutés à trois ans de distance, je les considère comme indubitablement sortis de la même main, de la main de Charles Errard le père, dont la pose, je le répète, est bien celle d'un artiste qui se dessine lui-même, et qui a pu graver son propre portrait avec plus de négligence et de fantaisie que lorsqu'il traitait le portrait d'un de ses amis, artiste honoré dans le même pays que lui, et comme lui pensionné du roi.

En restituant ces deux portraits à Errard le père, j'aurais encore l'avantage de me mettre d'accord avec ce Mariette si bien informé; le P. Orlandi rangeait Errard le fils parmi les graveurs; Mariette le contredit tout net, et affirme que « ce peintre n'a jamais gravé. » (*Abecedario*, mss., p. 514.)

Charles Errard l'ancien, âgé de cinquante-huit ans en 1628, était donc né à Bressuire, en Poitou, dans l'année 1570. Il est à croire qu'il était fixé à Nantes depuis longtemps, et qu'il y avait acquis une très-grande réputation, très-loin répandue, lorsqu'en 1615, le roi Louis XIII, ou plutôt Marie de Médicis, cette intelligente patronne de nos artistes, l'appela à la cour pour y faire ses preuves de génie. Je trouve cela dans une pièce qu'a bien voulu m'au-

toriser à transcrire dans ses précieux portefeuilles M. André Salmon, Tourangeau. Ce n'est qu'un reçu, mais autant de mots, autant de circonstances intéressantes.

« En la pñce de moy, con<sup>er</sup> notaire et secrétaire du Roy, Charles Errard, peintre, a confessé auoir receu comp- tant de M<sup>e</sup> Raymon Phelypeaux, s<sup>r</sup> de Herbault, c<sup>er</sup> du Roy en son conseil d'Estat et trésorier de son espargne, la somme de trois cens liures dont Sa Ma<sup>té</sup> luy a fait don pour luy donner moyen de supporter les frais d'estre venu par commandement de Sa d. Ma<sup>té</sup>, avec sa famille, de la Ville de Nantes en celle de Paris pour trauailler de son art pour son seruice, de la quelle d. somme de III c. Ls, le d. Errard s'est tenu content et bien payé et en quitte le d. s<sup>r</sup> Phelypeaux, Trésorier de l'espargne sus d. et tous autres. Tesmoing mon seing manuel cy mis le xv<sup>e</sup> jour de juing XVI<sup>e</sup> quinze.

« LEROUX,  
(Notaire?).

CHARLES ERRARD. »

Le voilà donc dans les premières années du long règne de Louis XIII arrivant de Nantes à Paris avec sa famille, et, qui mieux est, mandé par le roi. Que voulait-on de lui ? et que fit-il pour la cour ? Des portraits, sans doute. Nous allons apprendre par Guillet que c'était là son principal talent. Toujours est-il qu'Errard le père, bien qu'honoré du titre de peintre ordinaire du roi, n'a point laissé de souvenirs dans l'école parisienne, à ce point que je serais tenté de croire qu'il ne fit point à Paris un séjour bien prolongé. Il résulte d'ailleurs, comme nous le verrons, de la biographie de son fils, et d'autres témoignages encore, que lui-même entreprit bientôt un voyage en Italie. Cette biographie, par Guillet, nous fournit désormais les seules lumières qu'il nous soit possible de rencontrer sur la destinée

et les travaux d'Errard l'ancien ; — comme si l'histoire, en nous privant des plus nécessaires documents, voulait nous forcer à cette conclusion banale qu'Errard le fils a été le plus important ouvrage de son père.

« Charles Errard, raconte Guillet de Saint-Georges, estoit natif de Nantes (1), et fils d'un peintre qui avoit de la réputation et surtout dans les portraits. Son père, lui voyant dès sa jeunesse une grande disposition à réussir dans son art, luy en donna des commencemens avec beaucoup de soin, et mesme avec tant de succès, que ce jeune disciple en conceut de la vanité. Il témoignoit une si bonne opinion de soy mesme et portoit si haut ses espérances, que le père, pour le tenir dans la modération, luy dit une fois : « Mon « fils, quand tu connoistras de bonne foy que tu ne sçauras « rien, il y aura espérance que tu apprendras quelque chose. » Le fils se fit une forte impression de ce précepte, et devint plus docile. Le père le mena à Rome à l'âge de dix-huit ans, et le présenta d'abord à M<sup>r</sup> le Mareschal de Créquy, gendre de M<sup>r</sup> le Connestable de Lesdiguières, et Ambassadeur de France auprès du Pape Urbain (2) ; ainsy il ne le

(1) Je ne relèverai pas ici le *Erhardus Parisiensis* de Sandrart. Ce brave Allemand écrivait un peu de mémoire, et je crois volontiers que, par Parisien, il ne voulait dire autre chose que directeur de l'Académie de Paris.

(2) Urbain VIII avait pris la tiare en 1623. Mais la première inquiétude qui a troublé les calculs que je me croyais en droit de faire d'après les données de Guillet m'est venue des généalogistes ; ce serait en 1633 que Charles, sire de Créquy et de Canaples, aurait été envoyé par le roi en ambassade extraordinaire, pour rendre l'obéissance filiale au pape Urbain VIII, et, dès l'année suivante, il se serait fait remarquer à Venise par la même magnificence qu'à Rome ; de plus, Cl. Mellan a gravé, à Rome, en 1633, le portrait de Charles de Créquy, duc de Lesdiguières. Les superbes tableaux que le duc de Créquy rapporta à Paris en 1634, au retour de son ambassade d'obéissance, éveillèrent le vrai génie de Pierre Mignard, et le poussèrent, dès l'année suivante, en Italie. Ou tous les généalogistes, et Mellan, et l'abbé de Moulville, ont fait une erreur de dix ans, ou il y aurait eu confusion dans les souvenirs d'Errard sur le moment de sa présentation à M. de Créquy. La date même de son premier voyage n'en resterait pas moins fixée pour nous aux



faut pas confondre avec le duc de Créquy, ambassadeur de France à Rome auprès d'Alexandre, septième du nom. M<sup>r</sup> le Mareschal de Créquy, toujours très favorable aux François que l'amour de l'estude amenoit à Rome, honora de sa protection le jeune Errard, qui se rendoit très assidu à dessiner. Il s'y appliqua quelques années avec beaucoup de fruit, toujours entretenu par son père. Il fit à Rome une connoissance particulière avec M. de Chambray, gentilhomme de mérite, et grand amateur du dessin. Ensuite, il s'en retourna à Nantes, et de là revint à Paris, où il revit avec joye M. de Chambray, qui s'estoit attaché auprès de Messire François Des Noyers, secrétaire d'Estat, surintendant des Bastimens, et qui, protégeant les Sciences et les Arts, donnoit de grandes pensions aux hommes qui s'y rendoient recommandables. M. Des Noyers connut le mérite de M. Errard, et, pour le perfectionner, il le renvoya à Rome, où ce jeune peintre, appuyé de la faveur des Ambassadeurs du roy, et de celle des Cardinaux François, aussy bien que des Cardinaux Italiens qui estoient dans les intérêts de la France, eut une libre entrée dans tous les lieux où l'on peut voir les plus excellents ouvrages de peinture et de sculpture. Il s'appliquoit aussy à l'architecture, de sorte que, faisant une estude générale de tout ce qui peut mettre en estime un peintre, un sculpteur et un architecte, il dessina tous les antiques, bas-reliefs, figures, bustes, édifices anciens et modernes, tous les ouvrages d'ornemens, et fit plus de dessins luy seul que dix autres n'auroyent pu faire, y observant toujours une extrême propreté et une grande exactitude. Aussy on le regardoit à Rome comme

environs de sa dix-huitième année. On peut se tromper sur le jour où l'on a rencontré un personnage, pour grand qu'il soit ; on ne se trompe point, à neuf ans près, sur le jour où l'on a vu Rome pour la première fois. Nous verrons cependant plus loin qu'Errard, dans ses souvenirs, avançoit de trois années ce beau jour.

un des plus forts dessinateurs de toutes les écoles. Cependant, comme son application aux ouvrages d'ornemens et d'architecture a toujours été prédominante, il est certain que ces sortes d'études ont traversé le progrès qu'il auroit pu faire dans les tableaux d'histoire. Il ne laissa pas de faire à Rome quelques tableaux d'histoire pour des seigneurs françois. Il en fit deux pour le cavalier del Potze du Puy, qui estoit un gentilhomme très curieux des belles choses, et, comme il avoit beaucoup de liaisons avec le célèbre M. Poussin, il en tira de grandes lumières : tous ceux qui le fréquentoient à Rome estimoient sa conduite. Il avoit beaucoup de prudence, une grande économie, beaucoup de courage, et il montra par plusieurs actions de vigueur qu'il estoit brave de sa personne et fort adroit à l'espée. »

Si la citation est longue, rien ne m'y est inutile ; et le bon langage de Guillet vaut, à coup sûr, mieux que le mien.

Nous voyons, par les premiers mots, quelle grave et sévère idée Errard le père professait de son art, et, par les derniers, qu'il avait donné à son fils une éducation de gentilhomme. Ne doutons pas que cette éducation n'ait plus tard, à Paris comme à Rome, puissamment aidé son talent à le rendre digne des hauts degrés qu'il occupa dans la faveur de la cour et dans les honneurs des académies.

Pour comble d'embarras, l'incertitude de l'année de naissance d'Errard le fils vient compliquer encore pour nous les dates qui auraient pu éclairer la vie de son père. Tous les historiens qui ont prononcé le nom du second Errard, Mariette, Papillon de la Ferté, D'Argenville le fils, Siret, d'accord avec les registres officiels ou quasi-officiels de l'Académie royale de peinture, disent qu'il était âgé de quatre-vingt-trois ans quand il mourut à Rome le 25 mai 1689, et arrivent, par déduction, à le faire naître en 1606.

— D'autre part, Guillet de Saint-Georges, historiographe de cette Académie royale, et qui le plus souvent écrivait sur des notes fournies soit par les artistes eux-mêmes, soit par leurs familles, dit que « M. Errard, s'étant retiré dans un beau logis qu'il avoit acquis à Rome, proche l'église de la Paix, y finit sa vie avec de grandes marques de piété en 1689, âgé de quatre-vingt-deux ans. » Je me confierais d'autant mieux à cette légère variante, qu'au 25 mai Charles Errard pouvait n'avoir pas accompli sa quatre-vingt-troisième année. Mais voici une version bien différente fournie par un témoin qu'on doit hésiter fort à contredire, car lui n'a d'intérêt à rajeunir personne. Le tombeau d'Errard, dans le cloître de Saint-Louis des Français à Rome, portait une longue épitaphe qui commençait et finissait par ces mots : *Carolus Errard, Armoricus..... obiit die XXV maii, anno Domini MDCLXXXIX, ætatis suæ LXXXVIII.* Qu'importe à la biographie d'Errard le père l'âge de mort de son fils ? C'est que l'âge de mort fixe l'année de naissance, et que celle-ci semblerait devoir fixer la date du voyage que, selon Guillet, les deux Errard firent en Italie, le père guidant le fils vers la noble terre qui allait devenir sa seconde patrie.

Errard le jeune est-il mort à quatre-vingt-trois ou même à quatre-vingt-deux ans : alors il est né en 1606, et le voyage, qui eut lieu quand il n'avait que dix-huit ans, doit être fixé à l'an 1624. Il serait donc entré dans Rome au même moment, à la même heure que Nicolas Poussin. — Est-il mort à quatre-vingt-huit ans : c'est qu'il était né en 1601, et qu'il fit le voyage en 1619. Mais je tiens la vraie date; et devinez où je l'ai trouvée ? — Dans la belle et irrécusable notice de Baldinucci sur Claude Gellée le Lorrain, écrite, comme vous savez, d'après les notes précises fournies par Joseph Gellée, le neveu du paysagiste : « Claude, ennuyé des travaux qu'il exécutait à Nancy sous la conduite

de notre De Ruet (voyez le second volume des *Peintres provinciaux*), Claude résolut de s'en retourner en Italie. Il prit son voyage par Lyon et par Marseille, où il rencontra Charles Errard avec son père et son frère, qui étaient peintres de Sa Majesté Très-Chrétienne, et qui s'en venaient à Rome. Il poursuivit son chemin de compagnie avec eux, et enfin, après avoir essuyé plusieurs graves tempêtes dans la traversée et toutes sortes d'incommodités durant ce long voyage, il se trouva de nouveau à Rome le jour de la fête de saint Luc, en l'année 1627. » — Rien de plus intéressant, il me semble, que ce passage; c'est le 18 octobre 1627 que Charles Errard le père arrive à Rome avec ses deux fils, dont l'un n'a laissé, je crois, aucune autre mention de lui dans aucun autre livre. Et combien les rehausse ce compagnon si simple qu'ils ont rencontré à Marseille !

Ce que raconte Guillet d'Errard l'ancien présentant son fils à l'ambassadeur, et entretenant ce fils à Rome pendant quelques années, prouve d'abord le crédit de cour et aussi le bon état de fortune du père. Au bout de « quelques années » de premières études, le fils revient de Rome à Nantes, où la phrase de Guillet donne à croire que le père, tout en faisant pension à son fils, l'avait depuis longtemps précédé. J'ai expliqué ailleurs comment la reine mère, après avoir fait appel aux artistes qui jouissaient en France de quelque estime, avait fini par confier tous les grands travaux de cour aux deux Flamands Rubens et Champaigne; dès lors Errard le père avait dû prendre son parti comme Jean Mosnier, et plus aisément que lui, puisqu'il était plus vieux. Il avait donc regagné Nantes, comme celui-ci Blois, comme Varin la Picardie, mais plus vert dans sa vieillesse qu'eux dans leur maturité, car pour revenir de Paris à Nantes il avait passé par l'Italie. Notons bien que le voyage d'Errard le jeune dans sa ville natale ne paraît certes pas de longue durée; il retourne vite à Paris, où l'attendent M. de Cham-

bray et le ministre Des Noyers, lequel ne tarde pas à le renvoyer à Rome continuer ses études et dessiner tous les antiques, etc. — Mais qu'avait été pour Errard le père ce voyage d'Italie, où il avait voulu conduire son fils, et qu'avaient rapporté sa main et ses yeux de cette sublime vision qui toujours régénère ? Un artiste, tout fatigué qu'il soit d'une longue carrière, ne voit jamais impunément l'Italie et ne touche jamais cette mère divine de tous nos arts modernes sans éprouver que son imagination se féconde d'œuvres nouvelles et grandioses. Quant à moi, jusqu'à ce que les dates bien constatées des peintures de Saint-Pierre de Nantes me déniaient le fait, j'attribuerai au voyage d'Errard père en Italie la grande conception de ces peintures et ce qu'elles peuvent contenir de nobles qualités, d'exécution. Ce n'est point quand on voit Rome à cinquante-quatre ou cinquante-sept ans, qu'il est possible de dépouiller le vieil homme à ce point que la manière lourde et contournée qu'on a exercée avec applaudissements durant le printemps et l'été de la vie ne reste pas le caractère intime et inaliénable de toutes vos œuvres ; mais une puissante et généreuse émotion peut vous développer le souffle dans la poitrine et vous ouvrir le sens du vrai beau. Et, si j'insiste avec tant de conviction pour que les peintures monumentales de Nantes soient reprises à Errard le fils pour être restituées à Errard le père, c'est que je m'appuie sur deux observations également certaines : la première, que le fils, âgé de neuf ans ou au plus de quatorze ans quand il quitte la ville où il était né, n'y reparut qu'un moment dans la suite, plutôt, semble-t-il, pour y prendre dans sa famille un peu de repos entre deux voyages d'études, que pour y accomplir des travaux sérieux ; — la seconde, que la fabrique de Saint-Pierre de Nantes n'aurait certainement point confié à un écolier, dont le talent était encore si peu éprouvé, un immense travail de cette importance et d'une si longue haleine, et pour le-

quel devait paraître à peine suffisant l'illustre artiste que le roi avait appelé à sa cour et qu'il avait honoré du titre de son peintre ordinaire. Joignez à cela que ce peintre venait de voir en Italie les plus célèbres fresques décoratives appliquées à des dômes que celui de Saint-Pierre de Nantes était bien aise de rappeler. Et puis pensez-vous que le fils eût signé tout simplement du nom de Charles Errard son tableau de Jésus-Christ donnant les clefs, sans dire qu'il fût l'enfant du peintre qui seul, aux yeux de la ville de Nantes, portait ce nom illustre ? Enfin j'ajouterai, comme argument très-décisif, que Guillet de Saint-Georges, dans son très-minutieux mémoire sur Errard le fils, ne dit mot des peintures de Nantes; or, l'historiographe qui énumère avec tant de scrupule les tableaux peints pour des amateurs italiens, et plus tard les décorations peintes pour des hôtels de Paris. démolis de son temps, n'eût certes point passé sous silence des compositions aussi considérables que celles de Nantes. Oui, encore un coup, ces compositions sont d'Errard le père, rendez-les à Errard le père. Elles nous serviront d'ailleurs à établir que ce goût pesant qui a été non sans justice reproché à Errard le fils, et qui, selon l'observation de Mariette, le rendait peu propre à diriger une jeune école, c'était son père qui le lui avait légué, soit par l'habitude des leçons, soit par tempérament de famille, avec cette différence toutefois que le fils ayant plus longuement digéré l'antiquité et l'Italie, fut par ses études conduit à la simplicité, laquelle porte à la lourdeur et la développe; tandis que le père conserva dans sa lourdeur native une brutalité un peu grossière, qui ne gâte point trop sa grande coupole de Nantes. Pour en finir avec ce pauvre homme, si bien vivant en 1628 et même en 1631, et qui, comme nous l'avons vu, dessinait à ces époques son portrait et celui d'un artiste travaillant comme lui en Bretagne, Errard le père mourut je ne saurais dire à quelle date; ce fut sans doute pendant le

second séjour de son fils en Italie, puisqu'on ne parle plus d'aucun voyage de ce fils à Nantes. — Et voilà qu'un singulier bouleversement du sort renverse encore une fois la destinée de gloire des deux Errard. Errard l'ancien, comme les artistes pères de plus grands artistes, a pu espérer à bon droit que ce fils, solidement nourri du génie antique et du génie italien, porterait dans l'avenir, par des œuvres innombrables, leur double et inégale renommée, et voilerait derrière son radieux manteau les humbles travaux dont lui-même avait décoré une ville bretonne. — Mais, non : ce sont ces humbles travaux qui ont survécu quelques jours encore ; ce sont eux qui nous permettent de connaître et d'apprécier en réalité la valeur du peintre poitevin qui vécut à Nantes, tandis qu'il ne nous reste pas un pouce de peinture que l'on puisse attribuer sûrement à celui qui peignit et fit peindre les Tuileries, le Louvre, Versailles, Saint-Germain, Fontainebleau, et tous les palais de son temps.

---

# JACQUES RESTOUT

---

PREMIERS ESSAIS DE LA THÉORIE DE L'ART EN FRANCE





# JACQUES RESTOUT

---

## PREMIERS ESSAIS DE LA THÉORIE DE L'ART EN FRANCE

A la vente de la bibliothèque de M. le général Despinoy, une heureuse chance me fit adjuger l'une des curiosités les plus rares, les plus fantasques, les plus dignes de remarque, qu'ait négligé de signaler la bibliographie normande. Ce petit livre s'intitulait la *Réforme de la Peinture* ; il avait été publié à *Caen*, en 1681, avec permission, chez *Jean Briard*, imprimeur et libraire à *Froiderüe*. Le nom de l'auteur ne figure pas au titre : il avait seulement signé de ces deux précieuses initiales : *J. R. peintre*, sa dédicace aux *vrais amateurs de la peinture*.

Ne vous effarouchez point du titre de l'opuscule : de toutes les parties de la bibliographie, il faut reconnaître qu'il n'en est pas dont les titres et les cadres soient plus bizarres, plus recherchés, plus obscurs ou plus écartés de leur matière, que ceux des livres publiés sur les arts ; il suffit de rappeler ici la *Carta del navigar pittoresco*, la *Peinture parlante* et le *Songe énigmatique de la peinture universelle* d'Hilaire Pader. Notre *Réforme de la peinture*, qui a,

avec ce dernier ouvrage de Pader, plus d'un rapport pour la singularité de l'invention et du langage, est, comme lui, le récit d'un songe. Les préliminaires de ce songe, racontés avec une fraîcheur de langage toute juvénile, sont d'ailleurs traduits aux yeux par un joli dessin gravé à l'eau-forte, qui nous montre le Songeur vêtu à la romaine, reposant sous l'ombrage un livre en main, et les différents plans de la vignette nous développent les diverses images ou rencontres de ce docte rêve :

« Le printemps commençoit à ramener sur notre contrée les beautés qu'elle avoit perduës par les rigueurs de l'hyver, lorsque le désir de voir la campagne renaissante, et de prendre part aux innocents plaisirs que cette agréable saison inspire, m'obligea de quitter la ville, dont les divertissemens commençoient à m'estre ennuyeux, pour aller jouir avec plus de repos de ceux qu'un village voisin m'offroit.

« J'avois là tout ce qui peut entretenir un esprit qui aime la solitude, et, afin d'y avoir encor les Muses pour compagnes, ma coutume estoit de sortir l'après-midi de la maison, avec quelque poëte à la main, afin que, lisant ses ingénieuses compositions, je pusse me récréer tout ensemble, des beautés de l'Art et de celles de la Nature.

« Comme je prenois un singulier plaisir à la Peinture, et que j'avois une forte inclination d'en connoître les mystères, un jour je pris un livre qui traitoit fort doctement de cet Art (*l'Idée de la perfection de la Peinture*), où, après avoir leu quelques instructions fort nécessaires, dont la lecture me conduisit assez loin dans un bocage, je m'appliquay à lire l'examen de quelques ouvrages des plus excellents peintres des siècles passés et du nôtre, enrichi de plusieurs remarques très-judicieuses et très-sçavantes. Cette lecture me plut tant, que je fus obligé de m'arrêter près d'une fontaine, pour la continuer plus tranquillement ; mais

à peine eus-je achevé, que le sommeil me prit, en repassant par mon esprit les belles idées qu'elle m'y avait laissées ; et ces chefs-d'œuvres admirables avoient fait de si fortes impressions sur mon esprit, qu'ils donnèrent lieu à un songe, qui fut tout de Peinture, dont le souvenir m'est encore si doux, que, si j'estois assuré de rêver toujours ainsi, je voudrois toujours dormir, ou tout au moins

*Proveniant medii sic mihi sæpe dies.*

« Je m'imaginay qu'après avoir traversé en me promenant une belle campagne, j'estois venu insensiblement dans un bocage, dont la belle verdure et l'ombrage me donnèrent envie d'y prendre le frais : je n'y eus pas plutôt fait quelques pas, que j'entendis un bruit confus, comme est celui de plusieurs personnes qui disputent en criant ; je poursuivis du côté où j'entendois ce tumulte, et, après quelques détours, j'arrivay par un chemin spacieux à une grande place, où arrivèrent avec moy quantité de jeunes gens, dont quelques-uns estoient assez mal accommodés..... Passant outre, je vis au milieu de la place une multitude confuse de personnes de différentes conditions, parmi lesquelles je remarquay même une assez grande quantité de religieux de différentes couleurs, des ecclésiastiques, des femmes et des personnes de la première qualité. Tous estoient assemblés par troupes, autour d'une statue posée sur un piédestal orné de feuillages ; les uns la regardoient avec admiration et respect, les autres préparoient avec empressement un autel et les choses nécessaires pour un sacrifice. Ma curiosité me rendit attentif à ce spectacle et me fit considérer de plus près cette statue, qui représentoit une femme assez bizarrement ornée, au reste d'un ouvrage tout à fait disgracieux, et sans aucune marque de science et de beauté... Un homme qui témoignoit s'intéresser bien fort dans leur dessein, me

dit que cette multitude estoit composée des plus habiles peintres du monde, dont la plupart estoient devenus sçavants par leur seule industrie et les autres s'estoient perfectionnés à Paris, en Flandre et en Italie, d'où ils estoient revenus chargés de prix et de gloire : qu'ils estoient assemblés là pour célébrer les festes de la Peinture que cette statue représentoit, et qu'après les sacrifices et les vœux offerts on préparoit un banquet magnifique après lequel chacun faisoit part à l'assemblée de quelque production de son pinceau : que les autres personnes que je voyois là estoient tous gens d'esprit et sçavants, amateurs et protecteurs de la Peinture, qui décidoient avec les peintres de la bonté des ouvrages qu'on présentoit. En effet, je reconnus les uns à leur impertinente et ridicule manière de parler de la Peinture, et les autres à leurs habits tout sales et tachés de couleurs, à leur audace et façon de parler fantasque et sottement glorieuse, qui sont les caractères ordinaires de l'ignorance..... Leur contestation estoit de la manière d'étofer leur idole, car chacun la vouloit peindre à sa mode : un moine de la couleur de son froc, un curé comme le saint de son village, un laquais peintre lui vouloit faire porter les livrées de son maître ; quelques-uns même prirent des couleurs et vouloient la barbouiller sur-le-champ, sur quoy la dispute s'échauffa de telle sorte, qu'après les injures il en fallut venir aux mains ; chacun se saisit des armes que le hasard lui présenta. On vit donc aussitost voler les pierres et les godets pleins de couleurs, les palettes en morceaux.....

« J'entendis là de jeunes écervelés vanter leurs ouvrages, et se donner de l'encens avec une arrogance que j'eus peine à supporter. L'un couroit çà et là montrant avec ostentation un ouvrage digne de risée, l'autre méprisoit son voisin, et se vantoit d'avoir seul la véritable science de la Peinture : je vis même avec douleur des laquais et des fa-

quins s'ériger en censeurs, prendre la qualité de maîtres peintres, et mépriser avec une insolence enragée les Raphaëls, les Poussins et leurs semblables, et proposer pour défi leurs effroyables barbouilleries; entre *autres*, un de ces Cacopeintres tardif et fantasque au possible s'écria tout d'un coup : *Laissez, messieurs, ces ignorans, et, si vous voulez voir des tableaux dignes de votre estime, considérez ceux-cy, tous de mon invention...* C'estoit une histoire angloise dont il avait habillé les figures à la grecque et à la romaine, ouvrage au reste qui ne méritoit que le feu ou la boue...

« En échappant, je fus arrêté par un autre, qui vouloit à toute force me faire adorer une image de la Peinture qu'il avoit peinte conformément à leur Idole malotruë. En esquivant encore ce coup, un autre me vouloit traîner d'un autre côté pour voir ses tableaux et une médaille d'or, qu'il disoit avoir remportée à l'Académie royale de Paris, avec l'approbation de tous les maîtres de l'Art.

« A peine pûs-je échapper des mains de ces importuns, et, lorsque je pensois estre hors de danger de telles rencontres, je me trouvay au milieu d'une troupe de damoiseaux, qui, après avoir appris deux ou trois mois à mal dessiner sous un maître ignorant, venoient là faire les critiques et les arbitres de la Peinture. Ce fut une scène assez facétieuse de les entendre vanter leur affection pour cet Art merveilleux. — Je ne sçaurois, disoit l'un, assés admirer la vertu de ces petits balays, avec lesquels on fait des chefs-d'œuvre si admirables. — J'ay vû, disoit l'autre, tous les tableaux du Louvre, de Fontainebleau, de Versailles, du Luxembourg et de tout Paris, mais je n'ay rien vû qui m'ait tant charmé que ceux-là. — Un autre dit qu'il avoit esté deux mois à Paris, où il avoit connu de très-habiles peintres, qu'il avait beu avec celui-cy et celui-là (ce trait n'irait-il pas à l'adresse de M. de la Brethonnière, gentilhomme caennais, qui avait

logé un an à Paris chez le bon buveur Michel Lasne, et tirait grande vanité de cette amitié de sa jeunesse? voir sa lettre à Huet), et qu'il pouvoit après cela juger avec science des plus curieuses peintures; que pour marque qu'il s'y connoissoit, il en avoit apporté six grands tableaux, qui lui avoient coûté cent francs, dont il avoit orné une sale, qui ne cédoit en rien aux plus magnifiques de Paris. — Sur-tout, disoit un autre, j'aime ces belles perspectives d'Italie, où l'on voit des galeries, des palais et des jardins magnifiques : un autre vouloit des bocages, des rivières, des rochers, des chasses : l'un donnoit son jugement aux fleurs, l'autre aux animaux, l'un aux fruits, l'autre aux oyseaux, et ainsi chacun à la portée de son esprit. — Mais ce qu'il y eut de plus divertissant, fut que quelques-uns voulurent se mesler de prescrire des regles et une methode certaine pour arriver à la perfection de cet Art; et entr'autres disoient, comme une chose de grande importance, qu'il falloit s'étudier à bien connoître les peintures, et les bien mesler sur la palette, que la toile fust bien fine et bien aprestée, les pinceaux bien déliés, et que surtout la difficulté estoit de bien passer les tableaux en huile. — Il y en eut un même assez sot pour dire que la beauté et tout le secret de la Peinture consistoient à savoir bien broyer les couleurs... Voulant m'échapper, je me trouvay environné d'une multitude d'écouliers conduits par leurs regents, qui venoient declamer leurs épigrammes à l'honneur de la Peinture et des peintres, dont on avoit exposé les ouvrages, portant des branches de laurier pour couronner ces testes creuses, et témoigner l'estime qu'ils faisoient de ces Caco-peintres. — Je les entendois louer dans ces horribles tableaux *les beaux* ombrages, les belles incarnations, les hardiesses du pinceau, les belles perspectives, les enfoncements, les couleurs perçantes, le grand éclat, le beau lustre, les visages mignons, les traits bien déliés, les peintures fines et

bien polies, les personnages bien campés, bien postés, bien dégagés, et cent autres beautés de cette nature, s'attachant mesme à des choses si basses et avec des expressions si pedantesques, que je m'étonnay d'entendre des gens qu'on appelle les beaux esprits, et qui passent pour sçavoir tout, parler si mal à propos d'une chose dont l'ignorance n'est pas excusable dans les personnes qui aiment tant soit peu l'étude et la science des belles choses. — Il arriva ensuite des gens de longue robe, qui, ne connoissant la Peinture que de nom, voulurent toutefois juger définitivement de la bonté des ouvrages et du mérite des ouvriers, ce qu'ils firent avec tant d'injustice que j'eus peine à ne le leur pas reprocher...

« Ce qui m'ennuya le plus fut d'entendre un de ces protecteurs des Beaux-Arts, lequel, après un long et ridicule discours qu'il fit pour prouver sa noblesse, sa science et ses vertus, dit qu'il venoit chercher quelqu'habile peintre, pour lui faire la description de sa maison, qu'il avoit dessein de donner au public, pour faire connoître à toute la terre jusqu'où s'étendoit sa magnificence. Aussitost une troupe de cacopeintres se présentèrent avec débat à qui auroit l'honneur d'estre choisi d'un si grand personnage pour un employ si considérable et si glorieux. Lui, les ayant tous considérés, en prit un des plus ignorants par la main, qu'il pria de le venir trouver chez lui, où il verroit, lui dit-il, des choses dignes d'occuper son esprit et sa plume. Notre Cacopeintre ne manqua pas de le suivre bientôt après pour faire les descriptions qu'il lui avoit demandées, qui n'ont pas donné un petit divertissement au public, qui est tout ce que l'un et l'autre ont retiré de leur sottie demangeaison d'écrire. »

Tous ces charmants portraits, d'une si vraie et si grotesque grimace, le lecteur le comprend depuis la première ligne, sont tracés sur la vive nature. Le libelliste n'a point



laissé par malheur la clef de ses portraits ; cette clef serait l'histoire la plus singulière et la plus complète des arts et des artistes en Normandie pendant la seconde moitié du dix-septième siècle. L'auteur lui-même se garde bien de nier la réalité de ses modèles : s'il se défend de la satire et du scandale, pourtant était-il obligé de faire voir « quels sont les mauvais peintres et connoisseurs, ce qui ne se pouvoit mieux faire qu'en entendant parler les uns et les autres ; c'est pourquoy je leur fais dire ce qu'ils ont dit en effet, ou à moy-même ou à des personnes qui m'en ont fait rire plus d'une fois : s'il eust même esté besoin, j'eusse pu écrire tous leurs noms à la marge, ce que je n'ay pas voulu faire, pour leur épargner la confusion qu'ils auroient de se voir cités en qualité d'ignorants ; j'en ay mesme épargné plusieurs que j'avois résolu de faire connoistre, mais parce que d'ailleurs ils passent pour honnestes gens, je me contente de leur adresser ce qu'un ancien a fort bien dit : *Miserum est artem profiteri, et ad ejus perfectionem non aspirare.* (Cassian. Coll.) »

La dernière caricature que vient d'esquisser le réformateur de la Peinture est, à n'en pas douter, celle du célèbre abbé Michel de Saint-Martin qui à cette époque fit rire toute la Basse-Normandie par les plus drôlatiques excentrités qui soient dignes d'être racontées d'âge en âge. (V. la *Mandarade*, de Ch. Porée; le *Segraisiana*, l'*Hist. de la Bastille*, de Constantin de Renneville ; tous les *Ana* du temps, et la *Biographie normande* manuscrite, d'Adrien Pasquier, qu'iles a tous résumés.) L'abbé de Saint-Martin a laissé un livre fort rare aujourd'hui, qu'il intitula : *Traité des images en bosse qui sont dans les places de Caen : où l'on voit plusieurs épitaphes des parents et amis de Monsieur de Saint-Martin, la description de sa belle chapelle, de son cabinet doré et autres matières curieuses.* Ce livre fut publié par lui en 1678. Je compte en parler dans mon travail sur Georges de la

Chapelle. Peut-être trouvera-t-on quelque jour que le curieux portrait de *Martin la Calotte*, qui décore aujourd'hui le Musée de Bayeux, et a été gravé par Thomassin, est l'œuvre de l'auteur de la *Réforme de la Peinture*, ou de l'un de ses frères. — Parmi les amateurs bas-normands de ce temps-là, paraît avoir brillé au premier rang M. de Croismare, dont Huet parle avec tant d'éloges :

« Rouen n'a peut-être jamais produit d'esprit plus ouvert pour toute sorte de littérature que celui de Nicolas de Croismare, sieur de Lasson ; il écrivait en vers et en prose avec beaucoup d'agrement et de facilité. Il avait pénétré presque toutes les parties des mathématiques. Il avait fondu un miroir métallique, concave, le plus grand qui fût en France. Ses autres études, et enfin sa mort, l'empêchèrent de l'achever. Il avait beaucoup travaillé en chymie, mais en cachette. La Peinture avait fait une de ses plus fortes passions. Son esprit, partagé en tant d'occupations et de connaissances différentes, effleurait tout et n'approfondissait rien, et il aurait été plus grand homme s'il avait eu moins de talents. Sa timidité naturelle, qui l'éloignait du grand monde et des grands seigneurs, a rendu ces talents inutiles pour sa fortune. Il mourut à Caen, de la goutte, à l'âge de cinquante et un ans, le 2 juin 1680. » — (*Les Origines de la ville de Caen*, 2<sup>e</sup> éd., Rouen, Maurry, 1706, p. 429.) — C'est à messire Nicolas de Croismare, chevalier, seigneur de Lasson, qu'Abraham Bosse adressa cette dédicace de son *Traité des pratiques géométrales et perspectives, enseignées dans l'Académie royale de la Peinture et de la Sculpture* (Paris, 1665) :

« Monsieur, pour vous témoigner en ce que je peux la reconnaissance que j'ay de l'honneur de vostre amitié, je prendray la liberté de vous présenter ce Traité des leçons que j'ay données en l'Académie. Et, comme vous sçavez les matières dont il traite à fonds, non-seulement par theorie, mais

aussi par pratique, et que vous m'avez mesme conseillé de le donner au public, comme luy estant utile; parce qu'il prepare à ceux qui veulent s'attacher à la Peinture un chemin facile et assuré pour parvenir à la juste representation des objets; j'ay cru qu'il ne manqueroit rien à cet ouvrage pour le rendre accompli, que de paroistre sous les auspices de vostre nom, qui, quoique fort connu par l'antiquité de vostre noblesse, ne l'est pas moins par vostre vertu et vostre capacité dans les Sciences et dans les Arts, dont je peux dire, monsieur, que vous sçavez si parfaitement les dependances mutuelles et les secours qu'elles empruntent les unes des autres, qu'il seroit à souhaister que vous eussiez plus de vanité pour faire valoir davantage les talents que vous possédez, parce que plus de monde en profiteroit, et cela me fait ressouvenir de ce que l'illustre monsieur le Poussin vous a dit plusieurs fois : *Che non vi mancava altro ch'un poco di necessita*; d'autant que le besoin vous eust obligé de vous communiquer plus que vous ne le faites. Vous me pardonnerez bien, monsieur, la liberté avec laquelle je parle, puisque je sçay que vous estes ennemy des sentiments déguisés et flateurs. C'est sur ce fondement que je finiray, en vous assurant que je suis, monsieur, votre très-humble et très-obeissant serviteur, A. BOSSE. » — Le goût des arts s'était noblement conservé dans ceux des derniers rejetons de cette illustre famille de Croismare, que j'ai eu le bonheur de connaître il y a quelque dix ans.

Peut-être la *Réforme de la Peinture*, qui semble épargner peu de figures, trouve-t-elle à se moquer de Nicolas de Croismare en quelque endroit, sans qu'il nous soit possible, au milieu de cent autres, de reconnaître le trait qui s'adresse à lui.

Reprenons, dans l'étrange pamphlet caennais, la suite de ses portraits mi-La-Bruyère, mi-Callot : « Après celui-cy, vint un certain grand discoureur, et malade du même mal

d'écrire (il a écrit l'*Essay des merveilles de Nature*), qui cherchoit un habile maistre, avec lequel il pust s'entretenir de la Peinture, afin d'apprendre la manière de parler justement de ce bel Art, pour après faire part au public de ce qu'il en auroit appris, comme il avoit déjà fait de plusieurs autres arts, métiers et exercices.

« Il s'adressa donc à un qui, ravi d'avoir rencontré cette occasion de faire paroistre les beautés de ses ouvrages, lui fist voir quelques tableaux de sa façon, dans lesquels il lui fist admirer *les beaux gestes, mines et contenance des images; les robes bien damassées, les belles pinceures, les rentrétemens et les feintes agreables* : Aussitost l'autre prit des tablettes et se mit à écrire tous ces beaux termes et ces riches expressions avec soin, écoutant attentivement cet ignorant, qui continuoit à débiter les merveilles de ses ouvrages.

« *Voyez, disoit-il, monsieur, reculer ce paysage peint en petit volume, voyez ces arbres remuer au gré du vent. écoutez cette eau gazoüiller, ces oyseaux fendre le vent; ce coloris est vif, ces cheveux fins, ce drap est bien plissé; que cette verdure est gaye! Voyez ces mains de neige, ce teint délicat, cette charneure mignonne, on pourroit conter les côtes de ce corps, tant il est naturel, la besongne est parfaitement bien adoucie, et aussi bien faite que si Nature l'avoit elle-même façonnée de ses mains.*

« A peine notre écrivain pouvoit suivre ce beau hableur. tant il parloit avec chaleur et empressement, faisant remarquer dans ses ridicules barbouïlleries cent autres beautés chimériques, avec des termes si extravagants et des postures si grotesques que je creus qu'il devenoit fol..... »

Il a parbleu beau jeu avec René François, prédicateur du roy, et avec son *Essay des merveilles de Nature et des plus nobles artifices, pièce très-nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence* et livre tout à fait digne de Martin

la Calotte. J'en tiens la *neuvième édition revue, corrigée et augmentée en plusieurs endroits et notamment d'un chapitre des monnoyes*, et publiée à Rouen, chez Jean Os-  
mont, dans la cour du Palais, en 1632. C'est la dernière, la plus credule et la plus extravagante peut-être de toutes ces encyclopedies qui nous sont restées de la science du moyen âge.

Le satirique libelliste de la *Réforme de la Peinture* a beau prétendre, en empruntant la plupart de ses termes textuels à l'*Essay des merveilles de Nature*, donner une idée chargée de la ridicule manière de René François, nous le déclarons bien au-dessous de la plaisante réalité du livre qu'il critique, et nous n'en voulons citer pour preuve que les deux charmants alinéas qui terminent le paragraphe de la *façon de parler des beaux tableaux* : « Mon Dieu ! que ce fonds est haché bien menu et treillissé de bonne grâce ! vous jureriez que c'est une chose creuse et bien profonde.

« Voyez comme ces fontaines sourdent des croupes de ces montagnes, comme la main du peintre mene ces ruisseaux aussi bien que sçauroit faire la nature, ils poussent hors par endroits tout plein de petits sourjons bouillonnants, commode à ces petits folastres de poissons qui nagent entre flot et flot ; voyez comme ces canards se coulent parmy ces herbes et connillent, voyez là comme ils se plongent boursoufflants contremont de petits brins et filets d'eau, retirez-vous un peu à l'escart de peur qu'ils ne vous aspergent et mouillent, en fretillant ainsi des pattes et battant l'eau. »

Et pourtant c'est avec la même bonne foi qui lui faisait raconter la *Chasse gracieuse d'un lièvre charmé*, feuillet qui semble arraché aux plus excellents traits de vérité de notre vieux conteur normand Philippe d'Alcripe, que le naïf prédicateur du roi écrivait ceci en préface de son chapitre de la Peinture : « Quand le grand Alexandre visitant Apelles, le

Grand voulut parler des couleurs et des peintures, les apprentis esclatterent si fort de rire que le maistre en eut peur et honte. « Sire (dit-il tout bas), ne parlez point de ce mestier, car ces garçons qui broient les couleurs crevent de rire vous oyant ainsi begayer..... Pour bien faire, chacun doit parler de son mestier; autrement on appreste à rire à toute la compagnie. » Alexandre se teut et se print à rire. Je désire, lecteur mon grand amy, vous délivrer de cette peine, et de la peur qu'on ne se gausse de vostre niaiserie quand vous voudrez parler de la platte peinture, l'un des nobles artifices du monde..... Pour savoir donc parler de ce noble mestier, il faut certes avoir esté à la boutique, disputé avec les maistres, veu le train du pinceau. Je vous ay bien voulu delivrer de cette douce peine, me faisant escolier pour vous rendre maistre; permis à vous d'y aller à vostre tour, soit pour verifïer ce que j'ay couché par escrit, soit pour enfler ce petit Essay, soit enfin pour estre plus asseuré, quand vous parlerez; car, pour avoir une langue asseurée il faut avoir un bon œil, et curieux d'esplucher toute chose par le menu. Servez-vous de ce petit travail en attendant mieux, et gardez-vous en l'usage de tout cecy de la recherche trop curieuse, et des petites chosettes qui sont trop minces et qui ne doivent sortir de la boutique. »

Reprenons notre pamphlet caennais.

Le réformateur ne fait grâce, dans sa revue comique, ni aux « dames, damoiselles et religieuses, qui venoient là chercher de jolis petits tableaux fins, qu'elles regardoient contre le jour, passant leurs mains délicates dessus, pour connoistre si la Peinture estoit bien fine », ni aux « moines et ecclésiastiques, qui me parurent plus insupportables que les autres (que direz-vous quand vous verrez que c'est un futur prieur d'abbaye de Prémontrés qui tanse si durement le goût clérical?), pour l'emportement surprenant avec lequel ils blâmoient des ouvrages qu'ils eussent deu res-

pecter, donnant au contraire leur approbation à ceux qui ne méritoient que le feu », ni enfin à ceux que notre siècle a appelés les bourgeois, « gens qui, après avoir été élevés dans le village ou dans quelque pauvre boutique, dans l'ignorance de tout ce qu'il y a de beau au monde, se croyoient capables de juger de tout ce qui se présente à leurs yeux, se servant de leur habit, qui les oblige à une humilité et à une retenue exemplaires, pour cacher une ambition scandaleuse, de parler de tout ce qu'ils ne connoissent point. »

« Tout ceci ne fut qu'un prélude du desordre qui s'arriva ensuite, lorsqu'on vit paroître une quantité d'assez bons tableaux, qu'un marchand flamand vint exposer en vente, pensant trouver là quelques connoisseurs en peinture. Aussitôt on entendit un murmure confus, suivi des acclamations d'une troupe d'ignorants, qui, laissant ce qu'il y avait de louable dans ces tableaux, crurent se faire admirer en louant, avec des paroles amphatiques et des gestes de charlatan, la belle verdure des arbres et des prairies, un oiseau ou quelque animal bien tiré, la queue d'un chien, les oreilles d'un asne, l'écume d'un cheval ou les cornes d'un bœuf peintes au naturel; une bouteille, un clou, une plume, un oignon, un couteau, un soulier bien imités, et faisant cent autres remarques encore plus ridicules. »

Vient un gentilhomme de village qui marchande son portrait au peintre, s'imaginant que le prix de la peinture varie suivant le prix des habits représentés. Puis d'autres, « voulant se faire estimer sçavants en Peinture et passer pour les meconnus de ce bel Art, firent une longue et ennuyeuse histoire de leurs voyages de Rome, de Venise, de Florence et d'autres villes d'Italie, de Flandre et d'Allemagne, où ils avoient vu les plus rares chefs-d'œuvre de la Peinture; quelques-uns même en avoient esté chercher les reliques dans les ruines de Corinthe et d'Athènes (n'est-ce point là une pierre lancée à Georges de la Chapelle. le pein-

tre caennais, voyageur à Constantinople et en Grèce?), adjointant que, dans ces pays-là, ils avaient connu les plus habiles maîtres, d'où ils concluoient qu'après cela on pouvoit bien se raporter à leur jugement de la bonté d'un tableau.

« Un certain gentilhomme que je connoissois vint aussi dire qu'il avoit chez lui des originaux d'Italie, qu'il avoit achetés à Rome chez un marchand de tableaux fins.

« Un autre du même estat dit que, pour marque de sa magnificence et de l'affection qu'il avoit pour la Peinture, il avoit chez lui depuis deux mois deux habiles peintres, qui avoient passé deux ans à Paris, auxquels il donnoit quinze sols par jour, pour remplir sa maison de peintures fines, dont il vouloit faire une des plus magnifiques de la province.....

« Un gentilhomme de campagne, qui faisoit le docteur et passoit en effet pour un oracle, après quelques rodomontades, dit d'un ton pedantesque, en mauvais italien, qu'il avoit leu quelques peintres italiens et autres dans lesquels il avoit trouvé les plus secrets mystères de la Peinture, dont il pourroit faire leçon aux plus sçavants peintres. A cet abord, je ne peus m'empescher de rire, pendant que mon docteur juroit par Albert Durer, Léonard de Vinci, Paul l'Omasse, Jean Cousin et les autres, lorsqu'un peintre lui dit d'un ton railleur et emporté : « A quoy s'amuse-t-on de se casser la teste à lire ces extravagances, c'est se perdre à plaisir et joier à devenir fol. Albert Durer eust bien mieux fait de ne point écrire et de laisser étoufer dans sa patrie la memoire de ses rêveries ; car tous ses ouvrages, à en parler sainement, ne servent qu'à brouiller l'esprit, et rendre confuse une chose qui n'a pas besoin de preceptes ; asseurement qu'il radotoit, car il est aisé de voir avec ses Nombres, ses Portions et ses Minutes, son Variant, son Corrompeur et les autres rapsodies, où l'on ne connoist rien, com-



bien il s'est éloigné de la vérité. Léonard de Vinci est embrouillé, et d'ailleurs il ne dit rien que tout autre ne pût aussi bien remarquer et écrire que lui. Paul l'Omasse n'est qu'un discoureur ennuyeux. Jean Cousin est obscur, et tous sont inutiles... » — Malgré la conclusion un peu outrée que le peintre ajoute à ceci, je trouve ces phrases, dans leur sens général, si justes et si bien dites, que j'ai toute peine à croire qu'elles n'aient pas traduit la pensée vraie, mais qui n'ose s'avouer, de l'auteur de *la Réforme*, et je comprends fort bien que son « pauvre gentilhomme n'eut quasi pas le mot à dire, parce que l'estime qu'il faisoit de cet antipeintre, lui fist croire qu'il s'estoit trompé jusques alors, protestant qu'il vouloit changer de sentiments et de party, et croire avec lui que *l'œil et la main doivent estre la règle et les juges de la Peinture*.

« Un autre peintre voulant adjoûter à ce que cet autre venoit de dire : « Ce n'est pas, dit-il, en feuilletant un livre, ny en s'amusant à ces bagatelles, qui ne sont, à dire vrai, que des amusements de cerveaux creux, que l'on devient habile homme ; c'est au pinceau que l'on voit ce que peut un peintre, dont la principale étude doit estre dans la recherche des choses qui peuvent contribuer à la satisfaction des yeux, puisque c'est pour eux seuls que la Peinture a esté donnée aux hommes, c'est aussi à quoy je me suis entièrement appliqué ; et je puis dire avec assurance, que personne jusques ici n'a approché de ma manière tendre et charmante, j'en atteste cette province, dont tous les temples et les maisons les plus magnifiques brillent des beautés de mon pinceau. » — Qui reconnoître à cette *manière tendre et charmante*, si ce n'est Adrien Sacquespée, le rival fécond et facile de P. Le Tellier, maître vénéré de notre auteur, Adrien Sacquespée, compositeur doux et agréable, mais tout de pratique, s'en fiant plus, en poëte qu'il étoit, à son imagination qu'à sa science.

En s'éloignant de ces *ignorants*, pour aller tomber dans la bande un peu plus vaillante que nous allons rencontrer avec lui tout à l'heure, le rêveur ne fait plus que traverser quelques groupes de pauvres hères que la misère ou le mépris de plus basses professions ont placés ou retenus parmi les *Cacopeintres*. Cette première partie, que nous venons de transcrire presque intégralement, contient le plus grand nombre de portraits réels. Dans ce qui va suivre, la théorie aura désormais plus de place que l'allusion. Hélas ! hélas ! il faut bien le dire, dans la Normandie de 1681, il y avait plus de *Cacopeintres* et d'*Antipeintres* que de *Cabalistes*.

« Une jeune femme d'un air fort galand (la Caballe) passa fort proche du lieu où j'estois, suivie de plusieurs jeunes hommes, dont la mine marquoit quelque chose de plus genereux que ceux que je venois de quitter, aussi les regarderent-ils avec mépris, aussi bien que leur maistresse, qu'ils suivoient avec beaucoup de respect et de témoignages de joye. — La bonne grâce de celle qui conduisoit cette troupe joyeuse me surprit et me donna la curiosité de la considerer plus attentivement. Elle estoit d'une taille haute, d'une contenance fière, sa teste estoit ornée d'un bouquet de plumes, son visage doux et agréable, les yeux fort vifs, le teint délicat et vermeil, sa robe estoit d'une étoffe très-légère, de couleur de pourpre rehaussée d'or, avec une veste d'un bleu pâle brodée de mesme, et une écharpe de toile d'argent fort déliée, qu'un petit zephir faisoit voltiger derrière elle, avec une partie de ses cheveux et des rubans de sa coëffure, au haut de laquelle elle estoit attachée. Quoy-qu'elle parust un peu ambitieuse, elle avoit pourtant je ne sçay quoy d'engageant qui me fist joindre à quelques-uns de sa suite, pour m'informer de son nom et de sa qualité..... Ils m'apprirent que cette femme qui les conduisoit estoit la princesse des Peintres, qui présidoit dans leurs Académies et Assemblées, qui jugeoit et decidoit du prix des ouvrages.

et donnoit des lois et des regles certaines et infaillibles pour arriver à la perfection de la Peinture. »

La Cabale, après avoir promené le rêveur à travers les larges allées, les beaux gazons fleuris de son bocage, et l'avoir engagé à se donner à son service, lui demande quel est le livre qu'il portait. « Voyant que c'estoit l'*Idée de la perfection de la Peinture*, elle me témoigna par une action dédaigneuse, qu'elle en faisoit très-peu d'état, et ne put s'empescher de faire voir sur son visage quelque sorte de trouble dont je m'aperçus, et me fist connoître qu'elle n'estoit pas satisfaite de me voir ce livre entre les mains... « Croyez-moy, dit-elle (et ce n'étaient pas de si méchants conseils que la Cabale donnait à ce pauvre jeune homme), la perfection de cet Art ne consiste pas dans l'étroite observation des règles que l'auteur en donne, qui, bien loin d'y conduire, en écartent ceux qui les suivent, les menent par des chemins ennuyeux et désagréables dans un Labyrinthe d'erreurs, d'où, par après, toute l'industrie d'un Dédale ne les sçauroit retirer. Il faut se donner plus de liberté, et songer premièrement à satisfaire les yeux, *puisque c'est pour eux seuls que la Peinture a esté inventée et élevée jusqu'au degré où nous la voyons maintenant* ; l'esprit se trouve satisfait de ce qui les flatte, et il s'accorde facilement avec eux pour approuver ce qui leur plaist. *L'Art et les regles doivent estre sujets au peintre, et, pourveu que ses ouvrages fussent leur effet, qui est de tromper agréablement les yeux, c'est tout ce qu'on en doit attendre.* — Il faut donc, poursuivit-elle, s'étudier à la recherche d'une belle manière de peindre, vague, hardie et sans contrainte, d'un dessein tendre et coulant, mais libre et de grande manière, sans s'attacher avec scrupule à cent choses qui gâtent la majesté d'un ouvrage. Prenez pour exemplaires les ouvrages de l'illustre et fameux Michel-Ange, le coriphée des Peintres anciens et modernes, d'un Titien, d'un Tintoret, d'un Geor-

gion, d'un Paul Véronèse, du Guide, des Bassans, de S. Martin, de Rubens, de Van Dick, et tant d'autres que mes maximes ont rendu célèbres... »

« Une troupe de jeunes gens fort lestes portant des devises et trophées de Peinture, conduisent en bel ordre la Cabale à la Grand'Place. Cette place estoit beaucoup plus régulière et en plus bel ordre que celle des Cacopeintres. Elle estoit au milieu d'un bois de haute futaye, que la fraischeur et l'ombrage eussent rendu encor plus agréable, s'il eust esté planté avec un peu plus d'ordre : sa figure estoit ronde de deux ou trois cents pas de diamètre ; on voyoit au milieu une statue d'argent sur un piedestail Corinthien de marbre blanc, posé sur six degrés de même. La statue estoit à la verité beaucoup moins méprisable que celle des Cacopeintres, mais elle n'avoit pourtant rien de cette beauté majestueuse que l'on admire dans les ouvrages de ces excellents sculpteurs de l'antiquité. Elle estoit d'une proportion desagréable et d'une attitude tout à fait extravagante ; l'air de son visage estoit bas et hagard, sans aucune marque de grandeur, mais seulement d'une beauté fade et dégoûtante, laquelle toutefois charmoit ses adorateurs, qui ne pouvoient se contenter de la regarder. — Il y avoit à ses pieds quelques livres de desseins, avec les instruments nécessaires à un peintre en forme de trophée, et, dans les quatre faces du piedestail, qui estoient revestues de marbre noir, plusieurs inscriptions en diverses langues, dont la françoise estoit à peu près en ces termes : *A la Peinture toujours glorieuse, le Charme des yeux, le Divertissement de l'esprit, l'Ornement du monde, l'Émule de la Nature, à laquelle les Peintres François, après l'avoir rétablie en son ancienne gloire, et rendue plus illustre qu'elle n'avoit jamais esté, ont érigé ce Monument de leur culte et de leur veneration....* — La place estoit ornée tout autour de statues, que les Cabalistes avoient fait ériger à leurs prin-

ces, entre lesquelles celle de Michel-Ange occupoit le premier lieu, accompagnée de celles du Titien, du Georgion, de Paul Véronèse, du Tintoret, des Bassans, du Corrège, du Guide, de Rubens, Van Dick, Zuccaro, Lanfranc, Joseph Pin, maistre Rousse, Saint-Martin, Ribera, Pietre Teste, Freminet, Tempeste, Blæmaert, P..., V..., B..., V..., etc., toutes posées sur leurs pedestaux, avec chacune une inscription à leur louange. » — Dans ces dernières initiales ne faudrait-il pas lire Parrocel ou Perrier, Valentin, Blanchard et Vouet, noms français presque contemporains qu'on n'eût trop osé écrire, mais qui, par leurs œuvres, méritaient pleinement qu'on les désignât parmi les Cabalistes.

Après avoir traversé la place, une allée de tilleuls couverte en haut par l'épaisseur des feuillages conduit le rêveur « à une Verte-Salle fort spacieuse, laquelle, outre la beauté et l'agréable odeur des arbres qui la formoient, estoit encor ornée de tapisseries, où l'on voyoit des combats et des chasses de Tempeste et de Rubens, des paysages de L. de Bruin, de Bril, de P. (n'est-ce point Patel, dont le fils vivait encore et travaillait toujours dans le goût de son père?), etc., et d'autres telles représentations de divers auteurs Cabalistes. » — Dans cette Verte-Salle, ils veulent y préparer un trône pour leur reine, et y suspendre les plus précieux tableaux des Peintres de chaque nation. Là-dessus ils se prennent de querelle chacun en son langage, « chacun voulant orner le trône à la mode de son pays, et placer les tableaux de ses Peintres le plus honorablement. — La Princesse ordonna qu'ils parleroient les uns après les autres. »

Un Espagnol et un Italien exposent d'abord très-fièrement leurs titres, puis le Français prend la parole; et, après un coup de pied à l'Espagne, « où à peine connoissoit-on un bon Peintre, il dit qu'à la vérité l'Italie avoit eu pendant quelque temps l'avantage d'avoir des plus braves, mais que la plupart n'étoient plus à la mode, que la Pein-

ture avoit passé en France avec tout ce qu'elle avoit de plus beau, depuis qu'elle s'étoit vue négligée des Italiens, pour y recevoir les caresses du plus grand Roy du Monde, et les hommages d'une Nation plus ingénieuse : que l'on voyoit maintenant dans Paris seul plus d'excellens Peintres, que jamais toute l'Italie n'en avoit élevé, que là seulement elle estoit en son lustre et au plus haut point d'honneur qu'elle pût jamais estre, aussi bien que toutes ses sœurs, avec lesquelles elle partageoit les louanges et les applaudissemens des plus beaux esprits du Monde; que tous les Palais estoient des Escurials et des Belvederes, les Eglises des Vaticans.... » — Flamands, Anglais, Allemands plaident ensuite leur cause, et la princesse finit par se bander les yeux et par se composer un costume burlesque, en empruntant un oripeau à l'école de chaque nation. — « Alors elle commença à trancher de la Reine, donnant la première place dans la Verte-Salle aux tableaux de Michel-Ange, après lui à ceux de tous les autres Cabalistes, faisant admirer aux jeunes gens de sa suite *la fraîcheur et la vaguesse du Coloris, la franchise du Pinceau, les touches hardies, les Couleurs bien empastées et bien nourries, les coups de Maistre, la grande Manière, les Muscles bien ressentis, les belles teintes, la morbidesse des Carnations*, et force autres beautés Chimeriques de cette nature (1); puis elle

(1) Ce sont, mot pour mot, les termes de l'argot artistique qui se trouvent à la page 62 de *l'Idée de la perfection de la peinture* : « Je doute que (dans le tableau de Timanthe) nos curieux modernes trouvassent ces beautés nouvelles et à la mode du temps qui court, dans lesquelles néanmoins ils font consister toute l'excellence et tout le raffinement de la peinture; au sujet desquelles ils ont même inventé un jargon exprès, avec lequel ils exagèrent magnifiquement par des gestes et des expressions fort amphatiques pour faire admirer *la fraîcheur et la vaguesse du coloris, la franchise du pinceau, les touches hardies, les couleurs bien empastées et bien nourries, le détachement des masses, les draperies bien jettées, les beaux plis, les coups de maistre, la grande manière, les muscles bien ressentis, les beaux*

ordonna aux Graveurs d'en graver autant qu'ils pourroient, principalement des Modernes, pour opposer à quelques ouvrages de Monsieur Poussin qui commençoient à paroître en Estampes, afin de faire voir à tout le monde la différence des uns et des autres, à l'avantage de ses partisans. — Ensuite elle condamna plusieurs livres de Peinture, comme

contours, les belles teintes, et la morbidesse des carnations; les beaux groupes, les beaux morceaux, et force autres beautés chimériques de cette nature, qu'on n'a jamais remarquées dans les ouvrages de ces grands peintres anciens qui, sans doute aussi, ne se proposoient rien moins que cela dans la représentation de leurs tableaux. » Treize ans avant Chambray, Bosse nous fournit un autre curieux paragraphe du lexique bouffon des artistes :

« Il y en a divers autres qui, après avoir retenu et proféré quantité de termes de l'art comme de l'antique, du Raphaël, du grand, de la grande ou forte manière, du bon ou mauvais goust, d'ordonnance, de disposition, de bien historié, de belle groupe, du fier, d'expression, d'union, de bien ensemble, bien touché ou heurté, d'artiste, corqué, de vaghezza, sevelt, frais, tendre, dur, coupé, tranché, noyé, grand jour, grand ombre, teinte et demye-teinte, et plusieurs autres telles choses, s'imaginent qu'on les doit tenir pour très-entendus ou connoissans en icelle... » (*Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture*, etc., par A. Bosse. Paris, 1649.)

La plupart de ces mots ont encore cours après deux siècles, dans la langue familière des critiques d'art.

« Voyez, — fait dire Coppel par un *demi-connoisseur*, dans son *Dialogue sur la connoissance de la peinture* (Paris, Mariette, 1732), — voyez comme ces sourcils sont frappés, ce front heurté et peint à pleine couleur, puis retouché à gras. Pouf! pouf! pouf! comme ces gens-là faisoient rouler leur pinceau! comme cela est fouetté! ah! monsieur, cela est divin! » — Et pourtant, tout en riant de ce galimatias, qui de nous, tant que nous sommes, n'est obligé de se servir d'un verbiage de convention pour exprimer la sensation heureuse ou malheureuse qu'il reçoit de toute œuvre d'art. C'est qu'en réalité la langue vulgaire n'a rien à démêler avec ces sensations d'un autre ordre; et que, si l'argot pittoresque ne se façonnait de lui-même dans les ateliers, chacun de nous serait obligé de se créer un vocabulaire intelligible au prochain.

Nous avouons donc prendre un singulier plaisir à lire ces petits dictionnaires, apportés par le hasard, des mots employés dans les ateliers il y a deux siècles, pour traduire certaines sensations, certaines pratiques, certains effets de l'art, termes vulgaires que la langue noble réprovoe en chaque siècle, sans leur donner d'équivalent, et qui, quoi qu'en dise Chambray, existaient dans l'atelier de Timanthe et d'Apelles aussi bien que dans ceux de Raphaël et de Rubens.

pernicieux à son Estat, entre autres l'*Idée de la Perfection de la Peinture*, le *Traité de Léonard de Vinci*, les *Livres d'Albert Dure*, de *Paul Lomasse*, et quelques autres encor tres scientifiques.. »

Dégoûté du désordre des Cabalistes, le songeur sort du bocage avec assez de difficulté; il s'arrête près d'un petit ruisseau, tout pensif, ne sachant de quel côté il doit marcher. Il voit paraître un vénérable vieillard, d'un air majestueux et grave, que la Peinture envoie vers lui pour le conduire dans son palais. Ce vieillard, après lui avoir vanté dans un long discours la sublimité de l'art de peindre, et les hauts sentiments qu'en ont eu les anciens artistes, lui explique les qualités qui constituent ou plutôt préparent l'excellent peintre : « Le jeune Peintre, lui dit-il, doit être pourvu d'un esprit fort et solide, disciplinable, et capable de grandes entreprises, d'une âme courageuse, d'un beau génie, inventif et rempli du beau feu qui fait les galandes hommes : il faut surtout qu'il ait de l'amour pour sa Profession, duquel naistra celui de l'Etude et du travail, qui sont les deux aisles desquelles il se doit servir, pour arriver à la perfection de son Art : de plus, il doit avoir une bonne éducation, qui le rend civil, honneste, gracieux et modéré dans ses actions, à quoy il faut encor adjoûter un corps bien fait, une bonne santé, une suffisante commodité des biens de fortune, pour pouvoir étudier librement et sans craindre la nécessité, qui oblige ceux qui en ressentent les incommodités, de negliger l'étude, pour penser seulement à gagner de quoy vivre. » — Il faut que l'homme qui veut devenir un vrai peintre « soit bon Rhetoricien, — il faut encor qu'il soit Poète, — il doit avoir une parfaite connoissance de l'histoire sacrée, profane et fabuleuse, de l'Astronomie, de la Cosmographie, Géographie, Chronologie; surtout de l'Arithmetique, Geometrie et Optique, dont les principes infaillibles sont le fondement de la Peinture.



— Il doit encor estre sçavant en Architecture, et avoir même la connoissance de la Sculpture pour le besoin qu'il en aura dans ses ouvrages. — La Philosophie lui est encor absolument necessaire, non cette Philosophie pedantesque, qui s'occupe toute en la chicane; mais celle qui nous conduit avec honneur à la connoissance de la Verité, et entre toutes les autres parties de cette Science, qu'il possède surtout la Physique, qui est la connoissance des choses naturelles, et cette partie de la Morale, qui donne la connoissance des Passions... — La Musique ne lui doit pas estre inconnue pour le grand raport qu'elle a avec la Peinture; car si l'une a pour objet l'harmonie des sons, l'autre a l'harmonie des proportions des corps et des couleurs, fondée sur les mêmes principes. — La Théologie lui est même très necessaire, car avec quel succez pourra-t-il représenter les Misteres qu'il ne connoistra pas, et quelle instruction, quelle veneration en pourra-t-il donner au Peuple, s'il les représente mal à propos, comme font la plupart de nos Peintres, qui les profanent par leur libertinage effronté? Ainsi vous voyez qu'il faut un esprit universel pour l'étude de la Peinture...» Et, en l'entretenant toujours des avantages de son art, le vieillard fait arriver le rêveur par un petit sentier étroit et âpre, à la vue d'un roc fort élevé, sur lequel paraissait un palais magnifique, qui lui sembla être celui-là même qu'il avait vu en passant à la suite de la Cabale.

Je promènerai très-rapidement le lecteur à travers tous les symboles de bocages, de chemins couverts, de fontaine, de parterre qui le séparent encore de ce palais mystique; je ne l'arrêterai même pas dans la grotte où, faisant halte dans la rude voie de leur génie, ont signé leurs noms parmi les rocailles, « Polignote, Parrhasius, Zeuxis, Timanthe, Pamphile, Apelles, Protogene; Leonardo Vinci, Raphaëlle Sancio d'Urbino, Giulio Romano, Annibal Caraccio,

Pietro Bertino da Cortona, et nos François Monsieur Poussin, Monsieur Le Brun, Monsieur Mignard, Monsieur Le Tellier de Vernon. » Cependant, après avoir admiré le bassin au milieu duquel quatre Tritons supportent sur une conque la statue de Vénus, déesse du Printemps et de la Fécondité, le rêveur s'achemine avec son guide le long de la magnifique avenue du palais ; et, tout en cheminant, ce maître lui raconte les persécutions des iconoclastes et les mauvaises fortunes qui ont contraint la peinture à se tenir longtemps cachée dans ce refuge, bâti par elle au temps de sa faveur près des premiers empereurs. Voulez-vous savoir en quels termes il parle des peintures gothiques ? « On ne voyoit partout dans les Palais et dans les Temples que ces représentations funestes, qui bien loin d'instruire et d'exciter les peuples à la piété, n'estoient capables que de remplir les esprits de terreur et d'épouvante, et tout ce que l'industrie des hommes put inventer n'alla qu'à faire des laideurs et des ouvrages très méprisables, dont on voit encore les restes de nos jours, qui ont toutes fois esté mieux conservés que les plus beaux chefs d'œuvres, soit par l'ignorance des hommes qui les ont estimés, soit pour nous laisser un éternel souvenir de la perte que nous avons faite. »

Enfin, la Peinture a compassion de l'erreur des hommes ; les Italiens « ayans trouvé quelques vieux fragmens des ouvrages des anciens Peintres dans les ruines de la vieille Rome, » ramènent la peinture en triomphe dans cette fameuse ville où elle avoit autrefois reçu les honneurs divins, et Raphaël d'Urbain, « le Coriphée de tous les peintres modernes, la remet en sa première splendeur. » Mais leur propre grandeur perd bientôt les peintres ; ils s'endorment dans une lâche paresse ; « et se retirans de l'obéissance de leur légitime Princesse, ils se divisèrent en diverses Cabales, qui perdirent en très peu d'années ce que ces illustres

Restaurateurs avoient à peine relevé par les travaux de toute leur vie ; chacun se fist sa Peinture ou plûstost son Idole chimerique à sa teste, et s'épandirent ensuite comme une peste par toutes les provinces de l'Europe. » — Voilà qu'une furie infernale, l'Hérésie Huguenote, oblige la Peinture de se retirer encore une fois. « Cette seconde persécution ne fut pas moins cruelle et funeste aux Beaux Arts que la première ; car à peine put on conserver quelques tableaux des Maîtres dans les cabinets de quelques Princes, les Temples les plus augustes n'étant pas assez respectés pour les y pouvoir conserver : on ne voyoit que massacres, qu'incendies et saccagemens ; les Places publiques et les Eglises fumoient de toutes parts des Tableaux et des Statues que l'on y bruloit, avec la risée d'une canaille furieuse, acharnée à la ruine de tant de beaux monumens de la piété de nos Ancêtres : Toutefois parmi tant de ravages, il n'est encor que trop resté des ouvrages des Cabalistes, sur lesquels la plûpart des Peintres de nos jours se sont formés, et les prenans pour des modeles de perfection, ont continué dans le même libertinage ; d'où vient que l'on voit aujourd'hui le monde rempli d'une fourmilière de Caco peintres. »

« Après tant d'horribles tempestes, » « quelques uns de nos François zélés pour la gloire de la Peinture, passerent en Italie sous la conduite de l'Illustre Monsieur Poussin, pour en apprendre des nouvelles (évidemment, au nombre de ces François, il faut sous-entendre M. Letellier de Vernon), et après avoir passé là quelque temps en la recherche des moyens qui pourroient les conduire ici, l'y sont venus trouver ; Elle les a reçus à bras ouverts, et après leur avoir découvert les plus secrets misteres de sa Science, ils l'ont ainsi ramenée triomphante en France, plus glorieuse que jamais des faveurs et de la protection de notre Sage Monarque, qui temoigne assés l'estime qu'il en fait, par les avantages qu'il lui accorde et les grands biens dont il la comble.

Enfin, nous voyons de nos jours recommencer cet âge d'or des Sciences, dont les fruits nous doivent sembler d'autant plus doux, que la perte en estoit amere.... »

« Ce discours des fortunes de la Peinture nous conduisit insensiblement au bout de l'allée, d'où l'on montoit six degrés vers le Palais, auquel je découvrois mille beautés nouvelles plus nous en approchions. »

Grâce! grâce! lecteur, ne me demandez point la description de ce Palais merveilleux.

Ce ne sont que festons, ce ne sont que statues,  
Qu'astragales, que vers latins,  
Frontons portant au Roi devises rebattues,  
Apothéoses enfantins.  
Phœbus Louis quatorze, Euclide, Arithmétique,  
Les Muses aux graves concerts,  
Sous colonnes de jaspe, Anatomie, Optique,  
Y tiennent gymnases ouverts.  
C'est une académie universelle; comme  
Présidents de chaque atelier,  
Sont vingt-huit demi-dieux que vers Caen l'art renomme,  
Zeuxis et Raphael, Dure et Mignard de Rome,  
Et toujours monsieur Le Tellier.

« Or, comme ces sçavans Maistres de la Peinture ont reconnu et distingué cinq parties essentielles et fondamentales, de cet art, à sçavoir : 1<sup>o</sup> l'Invention, ou l'Histoire, qui comprend l'Ordonnance ou Disposition; 2<sup>o</sup> la Proportion, ou Symetrie, qui comprend le Dessein, le Mouvement et l'Equilibre des Corps; 3<sup>o</sup> la Couleur, qui comprend aussi la juste dispensation des Lumières et des Ombres; 4<sup>o</sup> le Mouvement, ou l'Expression des passions de l'Ame; 5<sup>o</sup> la Position régulière des Figures et autres Corps dans tout l'Ouvrage, selon les regles de l'Optique; aussi chacune de ces Classes estoit destinée à l'étude de l'une de ces cinq Parties. »

L'auteur a soin d'écrire à la marge de cet endroit :

« Voyez l'*Idee de la Perfection de la Peinture*; » (la citation des mots est d'ailleurs presque textuelle : V. page 10). Cette division des parties essentielles de la Peinture est en effet le point de départ et comme le pivot de tout le livre de la *Perfection de la Peinture*; et c'est à ce crible qu'il fait passer les plus savantes œuvres de Raphaël; quant à celles de Michel-Ange, elles s'y meurtrissent horriblement, mais n'y peuvent passer : *indè injuriæ*. L'auteur de l'*Idee de la Perfection de la Peinture* a du reste la bonne foi lui-même « de referer l'honneur de la recherche (des cinq Parties de la Peinture) à Franc. Junius Holandois qui depuis vingt et cinq ans, a mis en lumiere un beau *Traité de la Peinture des Anciens*... » Mais c'est plus loin que je veux vous parler tout à l'aise de Junius et de M. de Chambray. Hâtons-nous d'en finir avec les portiques et pavillons, arcs de triomphe et dômes du Palais de la Peinture; inutile de répéter que tout y est symbole des progrès et de l'histoire et de la noblesse de la Peinture, et qu'à chaque pas on y rencontre des statues d'or du Grand Roi. Après avoir admiré « dans l'une des Galeries qui fermoient la cour des deux côtés, les plus beaux ouvrages des anciens Peintres, » notre Rêveur passe avec le Guide, dont il reçoit les leçons, « dans l'autre Galerie, qui estoit remplie des Tableaux des plus excellens Peintres Modernes, entre lesquels ceux de Raphaël tenoient le premier rang; ensuite estoient ceux de Leonard de Vinci, de Jules Romain, des Caraches, du Dominiquin, de l'Albane, du Parmesan, de P. de Cortone, quelques Frises de Polidor, que l'Académie avoit jugées dignes d'estre placées là, quoyque leur Auteur n'en fust pas : Elle avoit aussi admis quelques paysages et autres tableaux du Titien et de Rubens, qu'elle avoit choisi entre les plus beaux de leurs Ouvrages, pour faire voir qu'avec raison elle n'en avoit pas reçu les Auteurs; puisqu'encor bien qu'ils ayent eu le talent de bien colorier, ils ont esté tres foibles en toutes les

autres Parties essentielles de la Peinture, plus considérables que le Coloris, et par conséquent indignes d'être admis dans cette sçavante Académie. — De l'autre côté de la Galerie, on voyoit ceux de notre illustre Monsieur Poussin, *le Timanthe de notre siècle et le Peintre le plus accompli de tous les modernes* : Ensuite estoient ceux de Monsieur le Brun, desquels il suffit de dire, qu'ils ont eu l'approbation et les louanges d'une Cour remplie de personnes intelligentes en tous les beaux Arts ; en un mot, qu'ils sont honorés de l'estime du plus grand Roy du Monde. Après on voyoit ceux de Monsieur Mignard, lesquels ont aussi mérité l'estime des sçavants et les faveurs de Sa Majesté. — Nous admirâmes ensuite ceux de Monsieur le Tellier de Vernon, pour la noblesse et la majesté des Compositions ; l'élégance et la justesse dans le Dessein et les proportions ; la force et la vérité dans l'Expression ; l'union et le charmant accord dans les couleurs ; l'exactitude dans la position régulière de tous les corps ; en un mot, pour l'étude et la Science qui paroissoit en toutes leurs parties. »

J'avoue que c'est ému par le respect pieux et la partialité aveugle de l'élève pour le maître que j'ai poursuivi à la vente Despinoy l'acquisition du méchant libelle que je réimprime presque entièrement. De telles lignes, où un petit peintre de Caen propose comme modèle de la perfection éternelle les ouvrages de l'honnête peintre de Rouen dans l'atelier duquel il a appris son art, ont un charme de plaisante naïveté qui vous donne de la vraie amitié pour le pauvre diable qui les a bravement écrites.

Son Guide le conduit enfin « au dernier appartement qui est celui de la Princesse laquelle y estoit alors avec sa cour composée de quantité de braves Seigneurs et de quelques uns des Sçavans Peintres, dont nous avons vû les ouvrages, les quels pour se recréer du travail du Gymnase, venoient souvent se divertir dans les Jardins de la Princesse, et jouir

des plaisirs de son agréable conversation..... Dans le fond de la Salle estoit le Thrône de la Princesse élevé sur dix degrés de lapis, sur lesquels des deux côtés il y avoit vingt Statues d'argent qui représentoient les Sciences nécessaires pour arriver à la perfection de la Peinture, sous la forme de jeunes Muses d'une excellente beauté; elles estoient assises chacune avec les marques de son estude, à laquelle elles sembloient inviter ceux qui les approchoient. La Princesse estoit assise au haut parmy l'or et les pierreries d'un prix inestimable, dont le bel ordre relevoit encor l'eclat d'une manière très agréable; elle paroissoit entre toutes ces beautés avec tant de grâce et de majesté que j'en demeuray tout surpris; car tout ce que la beauté a de charmes, la dignité Royale de grandeur paroissoit sur son visage, et l'on voyait en toute sa Personne un air si Noble, si Royal et si Divin, que je ne crois pas que toutes les beautés que les Poètes nous ont tant vantées, eussent rien de comparable à cette grande Princesse. Elle estoit environnée d'une troupe de Favoris..... Mon Maistre me fist donc approcher avec lui pour rendre nos respects et obtenir d'elle que je fusse admis au Gymnase à l'étude des Sciences nécessaires, pour arriver à la perfection de sa Science..... Elle s'informa de moy des particularités de mon voyage, et de quelle manière vivoient les Peintres ses sujets, d'où je pris occasion de lui faire le recit de tout ce que j'avois veu parmi eux, du mépris qu'ils faisoient de ses Ordonnances, et de leur aveuglement à mettre en sa place leurs Idoles malotruës et ridicules, ce qu'elle ne put entendre sans donner des marques d'une très sensible affliction, aussi bien que tous ceux de la compagnie, qui la prièrent instamment de mettre ordre à ces abus et d'arrêter ces insolens.... Aussitost elle fist assembler son Conseil, composé des Peintres Anciens et Modernes, qui demeuroient au Gymnase et auprès de sa Personne, avec les autres Seigneurs de sa Cour..... Tous

demeurèrent d'accord qu'il falloit travailler à un rétablissement général, et à une entière Reforme de l'Estat, afin de remettre en vigueur l'observance de ses loix et reprimer l'audace de ceux qui osent les transgresser ; après avoir donc meurement considéré les causes de tous ces desordres, et entendu l'avis d'un chacun, la Princesse prononça un Arrest qu'elle m'ordonna de mettre par écrit, pour l'apporter aux Peintres, et le faire publier par tous les lieux de son obeyssance. »

Cet arrêt, il est étrange ; vous le connaîtrez plus tard.

Disons-le tout de suite au lecteur, qui pourrait voir dans la *Réforme de la Peinture* un livre original : rien n'en appartient à M<sup>e</sup> Jacques Restout, ni le fonds, ni la forme, ni les fables, ni les principes, ni même les mots extravagants.

Il existe un autre livre, aussi rare que celui-ci, et qui fut imprimé à l'autre bout de la France, presque en même temps qu'on imprimait au Mans l'*Idée de la Perfection de la Peinture*, dont l'écrivain y reçoit d'ailleurs, à propos d'un autre ouvrage, apothéose anticipée (1) : je veux parler du *Songe Enigmatique sur la Peinture universelle, fait par H. P. P. P. (Hilaire Pader, Peintre, Poëte) Tolosain, à Tolose, par Arnaud Colomiez, imprimeur ordinaire du Roy et de l'Université. M. DC. LVIII*. J'ai, dès la première page de mon travail, cité ce titre fantasque. La *Réforme de la Peinture* est un livre, j'en conviens, bien mieux fait que le *Songe énigmatique* ; mais, quant aux inventions saugrenues, le livre gascon ne le cède en rien au normand, et Pader lui-même, effrayé des interprétations que peuvent chercher à son Énigme les philosophes hermé-

(1) Dans le *Palais de la Peinture* d'Hilaire Pader, figurent « Monsieur de Chambray et monsieur de Chantelou, qui ont donné au public les préceptes sur la Peinture de Léonard Vinci, avec deux autres livres aussi ajustez et nécessaires ; le chevalier del Pozzo, monsieur Desargues, monsieur Bourelli et quelques autres. »



tiques, est obligé d'en donner le mot par avance *au lecteur* : « Je proteste, dit-il, que je n'ay eu pour objet que la Peinture, qui est représentée par la Statue que j'ay placée au haut de son Palais, comme la Dame qui m'introduit dans le Jardin Mystique ne denote autre chose que la Mère Nature, ses Patins la Terre, sa première Juppe l'Eau, la seconde l'Air, et le reste de ses habits, jusqu'au haut de la teste, le reste de l'Univers. Les sept Arbres plantez aux six Angles du Jardin, les six Cathogories différentes des Peintres qui n'excellent que dans l'une. Et le grand planté au milieu, le Peintre universel qui les possède toutes. Les degrés pour monter au Palais de la Peinture, la Proportion; l'Escalier mal aisé, le Mouvement. Le premier Estage, le Coloris; le second, la Science des Lumières; et le troisieme, la Perspective. Le Cabinet Secret, la Pratique de toutes ces parties. Le Vieillard signifie le Temps. Et finalement le Palais de Neptune, qu'il faut que le Peintre non seulement voyage par terre, mais de surcroît qu'il essuye les perils de la mer. Au reste, si Mercure Trimegiste parolt avec sa triple couronne mystique au bout de la Galerie, où j'ai placé les Protecteurs des Peintres, c'est que j'ay creu estre obligé de le coiffer ainsi, pour l'assortir comme il faut, sans que j'aye pretendu cacher de plus grands mysteres. »

Voici maintenant le sommeil d'où naît le songe :

« La nuist estoit fort calme et le silence tenoit son empire au milieu des tenebres; toutes choses estoient en repos, et cette grande tranquillité invitoit les plus vigilants au sommeil : mes seules inquietudes resistoient à ses charmes, et les Imaginations diverses qui agitoient ma Pensée deffendoient à mes paupieres de se clorre. La Peinture se presentoit à mon esprit avec ses plus riches ornements : Et si d'un costé j'estois surpris de voir le petit nombre des adorateurs qui se trouvent posseder cette Divinité visible, et qui peuvent estre Juges competans de ses merveilles : d'un au-

tre costé je faisois des plaintes contre l'injustice de la fortune, qui laisse dans la poussière des personnes qu'on devoit eslever au rang des plus illustres. » Cette phrase est triste; c'est ta propre élégie, ou du moins celle de meilleurs que toi, aussi oubliés que toi, que tu chantes, pauvre Pader; encore une épigraphe que je pourrais emprunter à tes livres pour les miens. « Enfin, après avoir, par diverses postures, cherché le repos dans mon lit sans le pouvoir trouver : l'aube du jour commençoit à poindre, lorsque, abattu de mes longues inquiétudes, je me rendis aux douceurs du sommeil. — Alors il me sembla que j'étois au milieu d'une allée bordée de deux rangs de palmiers et d'un pareil nombre d'autres arbres dont l'odeur, jointe à la beauté, me fit croire que j'avois esté transporté en quelque region de l'Asie. La curiosité me fit marcher vers un Portail rustique qui paroissoit au bout de l'allée : il estoit enrichi de deux Termes d'ordre Toscan..... A peine avois-je achevé de lire ces mots : *Jardin mystique*, écrits en grosses lettres sur un cuir recourbé en forme de cartouche, qui servoit d'ornement au milieu de la frise : lorsqu'une Dame qui avoit ouvert par dedans me fit signe d'entrer. Je demeuray quelque temps interdit à l'aspect de tant de merveilles; c'étoit la plus belle personne du monde..... Sa chevelure blonde et longue negligemment esparsée sur ses espauls ondoyait au gré des zephyrs; elle estoit reserrée par le haut, non d'un chapeau de fleurs ou d'une guirlande de soye et de fil d'or à paillettes d'argent... un cercle de cristal, ou pour mieux dire un bandeau de diamants liquéfiés et réduits en paste, enrichi au milieu du front d'un rubis, d'un pantarbe ou d'un escarboucle..... Sur ce visage on ne descouvroit qu'une beauté naïve, exempte de fard, de mouches et assassins, et le vermillon qui coloroit ses jouës et ses levres estoit fort naturel : les eaux gommées n'attachoient pas ses cheveux sur son front, la poudre de Chipre ne changeoit pas en gris

l'esclat de leur lustre doré, les frisoirs ny les pincettes n'avoient point travaillé sur cette belle, l'un pour anneller et l'autre pour faire les sourcils ; le tout, bien qu'admirable, estoit sans artifice : elle n'avoit ny gants, ny brasselets, ny pendants d'oreilles, son port estoit majestueux et sa taille fort riche : elle estoit couverte d'un corps de robe et de deux jupes dont la première, ouverte par les flancs, descendoit jusqu'au genouïl, et la deuxiesme jusqu'aux pieds...» — Avez-vous reconnu la Nature ? Vous plaît-il, lecteur, d'assister au réveil ?

« ..... Neptune qui nous precedoit estant arrivé devant la porte de la Salle des Peintures, y donna, pour la faire ouvrir, trois coups de son Trident : à ce grand bruit mon songe se dissipa ; et je vis que le soleil estoit desjà bien haut, et qu'effectivement le bruit estoit veritable : un valet de pied de Monseigneur le Prince de Monaco, ayant heurté au mesme temps à la porte de ma chambre pour me dire que Son Altesse me vouloit honorer de sa présence l'après-disnée, pour me voir travailler au Saint-Sébastien qui est maintenant placé dans son Palais au quartier du Roy.»

Si j'ai transcrit ici, au lieu d'analyser, c'est que je voulais donner une idée de la manière de Pader, un échantillon de son clinquant méridional. Je devrais dire un avant-goût, car je me promets bien de consacrer à ce poëte hableur de la *Peinture parlante*, à ce peintre ordinaire de Leurs Altesesses de Savoye et de Monaco, honoré d'une des lettres du Poussin et dont Toulouse sa patrie a, Dieu merci, gardé des morceaux assez considérables, une étude digne de sa bizarrerie. Le *Songe énigmatique* a d'ailleurs l'avantage sur la *Réforme de la Peinture* de renfermer douze pages pleines de noms et de curiosités pour nous autres *clocheteurs des trépassés*. J'y ai pour ma part puisé à tout propos, et à tout propos y puiserai-je encore. Pader, aussi pieux que Restout, a donné l'apothéose à son premier maître Cha-

lette, un vrai peintre, celui-là, l'un des plus dignes de gloire entre ceux qui aient peuplé d'œuvres nos provinces. Il est vrai que cette apothéose, il l'a prodigué à tous les siècles, à toutes les écoles, à tous les systèmes, aux plus humbles et aux plus vantés ; pour un peu il se la serait décernée à lui-même. On reconnaît dans cet éclectisme, opposé surtout à la chicherie de gloire du Caennais, qui n'est jamais sorti de sa province, un praticien qui a beaucoup vu, beaucoup parlé, beaucoup lu, et qui a plus étudié les historiens de la Peinture moderne que ceux de la Peinture ancienne, l'homme enfin qui se dit tout prêt à donner au public « la version de l'idée du Temple de la Peinture et les autres œuvres du Lomasse, avec les Vies des plus célèbres Peintres du Vasari. »

Je viens de prononcer le nom de Lomasse, et c'est bien de l'*Idea del Tempio della Pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore*, que sont nées toutes ces inventions allégoriques, depuis le Pader jusqu'au Restout ; encore les enfants sont-ils restés fort au-dessous de leur mère, et c'est le Lomazzo qui eût pu craindre qu'on ne prit son livre pour une œuvre hermétique, à cause des relations mystérieuses qu'il établit entre les plus rares génies de la Peinture et les planètes, les philosophes et les métaux. Dieu merci ! ce mysticisme de la théorie de l'Art a été en s'éclaircissant ; mais pour la forme du cadre je la retrouve encore jusqu'à la fin du siècle dernier, et devinez où ? dans une critique de Salon. A la page 19 des *Lettres pittoresques à l'occasion des tableaux exposés au Sallon en 1777*, — Paris, P.-F. Gueffier, — je rencontre un petit récit épisodique et poétique qui n'a pas moins de trente pages, et portant pour titre le *Temple de la Peinture*. C'est toujours la même mise en scène, l'éternelle vision en songe. Cette fois, le rêveur s'est endormi dans une grotte de la Vigne Borghèse, et l'inévitable guide qui le fait pénétrer à travers le dédale de paysages mêlés de ruines

qu'a créés l'Art de tous les siècles, jusqu'au péristyle du Temple, où les maîtres immortels tiennent dans un accord presque parfait de sempiternelles conférences sur la prééminence des écoles, ce guide-là est le Poussin en personne. Je n'y recueillerai d'ailleurs qu'un trait qui s'accommode à notre sujet : « Je demandai au Poussin, dit l'auteur, pourquoi Michel-Ange n'était pas du nombre des neuf peintres dont les statues colossales couronnaient le haut du Temple. « C'est, me répondit-il, que Michel-Ange, le génie le plus puissant peut-être pour les Arts que la nature ait produit dans ces temps modernes, ne fut pas aussi grand peintre que grand sculpteur et grand architecte. » Quoi! celui qui a peint la voûte de la chapelle Sixtine n'est pas digne d'avoir une statue entre le Guide et le Carrache. Demandez donc là-dessus son avis à Raphaël.

Voilà pour le cadre de la *Réforme de la Peinture*; maintenant voyons le fonds.

Le fonds en est tout entier, et nulle part ailleurs, dans le livre déjà tant de fois cité : *Idee de la perfection de la Peinture demonstrée par les principes de l'Art et par des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens Peintres, mis en paralelle à quelques ouvrages de nos meilleurs Peintres modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain et le Poussin, par Roland Freart, sieur de Chambray. Au Mans, de l'imprimerie de Jacques Ysambart, marchand libraire et imprimeur, demeurant au bas du Pont-Neuf, à l'enseigne du Saint-Esprit. MDCLXII. Avec privilege du roy.*

La *Réforme de la Peinture* tient au livre de Chambray plus étroitement que le fruit ne tient à l'arbre, et la fleur à sa tige. La clef du pamphlet caennais se trouve dans le catéchisme manceau; et souvenez-vous que l'auteur lui-même ne fait point difficulté de convenir, en termes en-

thousiastes, que c'est à l'*Idée de la Perfection de la Peinture* qu'il doit son sommeil d'abord (j'avoue qu'il y a de quoi), et puis le songe qu'il va raconter.

L'*Idée de la perfection de la Peinture*, dédiée « à monseigneur le duc d'Orléans, frère unique de Sa Majesté », a pour préface la plus foudroyante diatribe contre le relâchement et l'ignorance des artistes de ce temps-là. Le libelle entier de Jac. Restout n'est, à bien dire, que l'écho de cette préface ; écoutez plutôt :

« Il n'y a presque personne qui n'ait quelque inclination pour la Peinture, et qui ne prétende mesme avoir un jugement naturel et un sens commun capables de contrôler les ouvrages qu'elle produit. Car, non-seulement les gens de lettres et de condition, qui sont vray-semblablement toujours les plus raisonnables, se piquent de s'y connoître ; mais encore le vulgaire se mesle d'en dire son sentiment : si bien qu'il semble qu'elle soit en quelque façon le mestier de tout le monde.....

« Le temps d'Apelles n'est plus, les Peintres d'aujourd'hui sont bien d'autres gens que ces vieux Maîtres qui ne se rendoient considérables en leur profession que par l'étude de la Géométrie, de la Perspective, de l'Anatomie des corps, par l'observation continuelle des caractères qui expriment les passions et les mouvements de l'esprit, par la lecture des poètes et des historiens, et enfin par une recherche assidue de toutes les choses qui pouvoient servir à leur instruction... Ces premiers-là se proposoient avant toutes choses la belle gloire et l'immortalité de leur nom pour principale recompense de leurs ouvrages ; au lieu que presque tous les modernes ne regardent que l'utilité présente. C'est pourquoi ils tiennent une route bien différente, et taschent autant qu'il leur est possible, d'arriver au but qu'ils se sont uniquement proposé. Pour cet effet ils ont introduit par leur Cabale (le voilà trouvé ce mot que la *Réforme de la Pein-*

ture fera sonner à chaque page, et qui va se conserver, comme la grande injure entre ateliers, jusqu'au milieu de la Régence où Coypel ne l'aura pas encore oublié), — ils ont introduit je ne sçay quelle Peinture libertine et entièrement degagée de toutes les sujétions qui rendoient cet Art autrefois si admirable et si difficile; et leur incapacité leur a fait croire que cette Peinture des Anciens estoit une vieille resveuse qui n'avoit que des esclaves à son service. Sous ce prétexte, ils se sont fait une nouvelle Maistresse, coquette et badine, qui ne leur demande que du fard et des couleurs, pour agréer à la première rencontre, sans se soucier si elle plaira longtemps. » — Ne se croirait-on pas vraiment à cent ans de là, au temps de Boucher, de Natoire et de Taraval? et quels étoient donc ces artistes dissolus de 1662? était-ce Sebastien Bourdon, ou Ant. Paillet, ou les De Seve, ou les Blanchard, ou les Testelin? S'agit-il, comme les appelle Hilaire Pader « de M. Bologne, de M. Corneille, de M. Dorigni, de M. Naucet, de M. Le Mere, de M. Loire, de M. Person, de M. Hense, des Beaux-Bruns, d'un Dieu? » Si la postérité a quelque reproche à faire à ces gens-là, c'est de n'avoir pas été un tantinet Cabalistes. « Voilà, — poursuit Chambray, ne vous semble-t-il pas entendre Jacques Restout? — l'Idole du temps present à qui le vulgaire de nos Peintres sacrifie tout son travail.... mais quel mespris pensez-vous que ceux qui ont de l'esprit et qui se sentent capables de cette excellente profession aient pour ces âmes lasches à qui l'estude fait tant de peur, que pour en fuir le travail, elles aiment mieux se jeter à la traverse dans le parti révolté des *Cabalistes*, et prendre avec eux le masque de l'apparence, que de se donner de la peine pour acquerir et posséder en effet la chose mesme dont elles affectent injustement la reputation..... Comme les Arts se nourrissent de l'honneur qu'on rend aux excellens Artisans, de mesme un amour aveugle et une flatterie indiscrete et trop génér-

rale, les corrompt. » Il y a du vrai dans ce mot-là ; avis à nous, indulgents de notre temps.

La charpente du livre de M. de Chambray est bien simple. C'est inflexible et imperturbable comme un système ; il a fait de l'art et du génie une règle d'algèbre. M. de Chambray, frère de MM. de Chantelou, amis et protecteurs du Poussin, et l'ayant un peu connu lui-même en Italie et en France, — je raconterai plus loin sa vie et ses œuvres, — s'est abreuvé religieusement, et avec l'obstination un peu étroite que révèle son portrait, de tous les principes et de tous les jugements que ses frères et lui ont recueilli du Poussin, soit de première, soit de seconde main. Du vivant même du Poussin, c'était chose reconnue, et avec justice, que nul autre peintre moderne n'avait tant approché des maîtres anciens. De là pour ses admirateurs la préoccupation exclusive de la Peinture antique, dont ils connaissaient en réalité beaucoup plus les noms et beaucoup moins les œuvres que nous, et le mépris le plus profond de ce que nous appellerions, dans notre jargon, le sentiment moderne. La pensée de M. de Chambray ne pouvait donc être autre que celle-ci : chercher dans les historiens de la Peinture ancienne, les principes d'Art qui ont fait naître les chefs-d'œuvre antiques décrits par Pline et Quintilien, et les choisir tels, que les tableaux de Nicolas Poussin, et ceux des Peintres modernes dans lesquels il avait reconnu et loué d'instinct des qualités analogues aux siennes, la hauteur, la simplicité, l'expression et l'ordonnance, pussent leur servir d'exemple et de justification.

Roland de Chambray cherche et trouve dans le Junius cette phrase célèbre, que nous avons vue traduite de seconde main par l'auteur de la *Réforme*, sur les cinq parties de la Peinture. De là part Chambray pour examiner, d'après ce type de perfection, le *Jugement de Paris*, le *Massacre des Innocents*, la *Descente de croix* et l'*École d'Athènes*, de



Raphaël, le *Cyclope*, de Jules Romain qu'il se « souvient d'avoir vu à Rome dans le palais de Vigna Madama », et le *Jugement* de Michel-Ange, « son grand chef-d'œuvre de la chapelle du Vatican ». En réalité, le procès qui se plaide là est celui de Raphaël contre Michel-Ange, et l'on sent que l'auteur regarde toujours derrière lui pour voir si le Poussin l'approuve du bonnet. « Raphaël d'Urbino, le plus parfait peintre des modernes, et le plus universellement reconnu pour tel par ceux de la profession, est celui dont les ouvrages me serviront à faire voir par démonstration la nécessité absolue de l'observation exacte de tous les principes que j'établis dans ce Traité ; et tout au contraire, Michel-Ange, plus grand en réputation, mais beaucoup moindre en mérite que Raphaël, nous fournira pleinement, dans ses extravagantes compositions, la matière propre à découvrir l'ignorance et la témérité des libertins, qui, foulant aux pieds toutes les règles de l'Art, n'en suivent point d'autres que leurs caprices. » Il est certain, M. de Chambray, vous qui cherchez avec tant de ferveur les règles de l'Art, qu'il n'appartient pas à tous les génies d'en tracer d'également saines à la médiocrité ; les bonnes règles ne viennent que des génies réglés, comme Raphaël et le Poussin. Michel-Ange, tout aussi furieux amateur que vous de la beauté antique, a certainement ouvert à l'école de son temps des voies de grâce tourmentée où elle s'est pervertie. Mais savez-vous où mènent les règles, M. de Chambray ? Celles du Poussin mènent à Verdier ; celles de Michel-Ange mènent à Ambroise Dubois : eh bien ! tant pis pour moi, j'aime encore mieux Dubois. Les vrais maîtres ne sont pas éclos de vos règles factices. Si Poussin vous a dit que c'était dans Junius qu'il avait appris la sévérité de ses compositions et de ses attitudes, et la grandeur de ses pensées, il s'est joué de vous et de lui-même. N'allez pas croire d'ailleurs que les maîtres sachent se rendre compte des vraies sources où

se baigne leur génie, ni du courant qui les entraîne. La nature et les fragments antiques, c'est leur règle et leur séve à tous; hors de là tout est impuissance. Où sont ces libertins de génie que vous trouverez rebelles à l'étude de l'antique? Rubens (1) était aussi savant antiquaire que Raphaël. et M. Delacroix s'est autant préoccupé des médailles et des figures antiques que M. Ingres lui-même. — Mais grâce, M. de Chambray, grâce pour les caprices de ces libertins : leurs caprices, c'est le petit coin de leurs œuvres par où nous

(1) Tous les curieux de notre temps connaissent les belles feuilles de numismatique qu'a lithographiées M. Eugène Delacroix, et qui sont les plus fidèles traductions du style antique qu'un dessinateur ait peut-être produites; mais, bien que tout le monde sache les passions d'érudit et de collectionneur qui caractérisèrent Rubens, je ne pense pas que les biographes en aient signalé, avec l'intérêt qu'elle mérite, une des plus touchantes productions: je veux parler des nombreuses figures, détails d'armures et de costumes, gravés par Corn. Galle, et qui illustrent le livre de son frère, *Philippi Rubenii Electorum libri II*, (Anvers, impr. des Plantin, 1608). Ces estampes ne sont pas signées: mais, à la page 121, avant la douce élégie fraternelle : *Ad Petrum Paulum Rubenium navigantem* :

Non sic æmonio trepidavit mater Achilli...  
 Quam modo magna tui divexat cura meum cor,  
 O mibi vel luce hac frater amabilior...  
 Nec tibi litterulæ, mi frater, nec tibi quidquam  
 Vena vigorque acris proderit ingenii :  
 Nec manus artifices effingere docta figuras,  
 Ac vel Apelleis pingere par tabulis...

Philippe Rubens explique ainsi l'insertion de cette pièce à la suite de ses poésies sur Juste Lipse : « *Attexam Elegeidion ad suavissimum et optatissimum fratrem meum : non musteum illud quidem atque recens, sed ante triennium, cum in Italiam ex Hispaniâ trajiceret, ad eum missum. Discupio enim aliquod hic exstare amoris et grati in ipsum animi monumentum, quid tum artificis manu, tum acri certoque judicio non parum in Electis me juvit.* »

Et Albert Rubens, le fils du grand peintre, le neveu de Philippe Rubens, n'était-il pas, lui aussi, en érudition, un digne élève de son père et de son oncle? N'est-il pas resté de lui aussi un savant traité de *Re vestiaria veterum* et des études de numismatique, science dont il avait sans doute appris les premiers éléments en jouant avec les médailles de la collection paternelle?

sentons l'homme ; le plus souvent là est leur grâce, là leur poésie.

---

J'ai le bonheur d'avoir entre les mains le plus précieux exemplaire qui existe sans doute du livre de Chambray. On jugera tout d'abord de son intérêt particulier par cette note manuscrite qui se trouve sur la première feuille de garde du volume, qui réunit, sous son ancienne reliure, à *l'Idée de la perfection de la Peinture, la Perspective d'Euclide, traduite en françois sur le texte grec, original de l'auteur, et démontrée par Rol. Freart de Chantelou, sieur de Chambray. — Au Mans, de l'imprimerie de Jacques Ysambart, marchand libraire et imprimeur, etc. 1663. (In-4° de 128 pages) :*

« Ce livre m'a esté envoyé le 4<sup>e</sup> avril 1677 par ma seur de Chantelou estant avec un autre pareil, les seuls restés dans le cabinet de mon très-cher frère de Chambré qui en mourant luy a donné tous ses livres CHANTELOU. »

Au second folio de garde se lit la copie que nous allons publier de la *Lettre de M. Le Poussin à M. de Chambrey*, et sur les deux dernières feuilles de garde qui se trouvent à la fin du volume, est écrite de la même main qui copie la lettre du Poussin, et que nous croyons être celle de M. de Chambray, tant à cause de la différence qui existe entre cette plume et celle plus large de la note de M. de Chantelou, que parce qu'il semble plus naturel d'attribuer la transcription de cette lettre sur l'exemplaire de son propre livre à celui qui reçut la lettre et eut droit d'en tirer dès l'abord une légitime vanité, qu'à celui qui ne connut peut-être cette

lettre que par copie; — sur les dernières feuilles, dis-je, de notre volume est écrite la traduction suivante d'un morceau « du livre de Felsina Pittrice du conte Cesare Malvasia, parte 4<sup>a</sup> dans la vie du Guido Reni, folio 29 :

« Le Guide se plaignoit de ce qu'on attribuoit la beauté de ses ouvrages à une vertu infuse et à un don particulier qu'il avoit reçu du ciel. Quel caractère particulier? quelle vertu infuse? disoit-il. C'est avec une étude continuelle et des fatigues obstinées que ces dons s'acquièrent. L'on ne les trouve point par hazard, et ils ne nous viennent point en dormant. Quel caractère pourroit-ce estre qu'une habitude que chacun se fait à force d'observations répétées sur le choix du bon et du beau? Ces parfaites idées qu'on veut qui me soient venues comme en songe d'une vision béatifique et m'ayant esté comme révélées, ne sont-elles pas communes à tous les autres qui regardent et observent les testes des statues antiques et qui font leur étude dessus, comme j'ay fait continuellement durant huit années, les dessinant dans toutes leurs veues et différends aspects et me faisant une habitude sur l'accord de leurs parties et sur cette harmonie surprenante qu'on y voit, laquelle on peut dire estre la seule cause de ces miracles. Regardez, je vous prie, mes premières études (lesquelles il gardoit peut-estre pour cet effect et les monstroït), et dittes-moy si de ces foibles commencemens on pouvoit esperer un tel progres. J'ay fatigué plus qu'un autre ayt jamais fait, refusant mesmes à mon corps abatu de travail le repos nécessaire et à la nature les aliments ordinaires, abregeant mes repas pour retourner d'autant plustost à la fatigue. Au lieu qu'on crie et gronde les autres pour ne vouloir rien faire, mon pere et ma mere me battoient de ce que j'estudiois trop, et ces chastiments que je recevois pour l'amour de la vertu, m'estoient autant de nouveaux aiguillons pour m'inciter à la suivre et et l'ambrasser. Quand ils m'ostoient le papier, chaque mu-

raille m'en servoit, et au deffault de cela je dessinois sur la poussiere et le sable. S'ils m'ostoient la lumière affin de me faire dormir, j'en faisois provision que je cachois adroitement soulz mon lit pour faire de la nuit le jour et j'employois à l'estude la nuit mesme comme le jour. »

Voici maintenant la lettre du Poussin (le plus beau titre de gloire peut-être de Freart de Chambray d'avoir été l'occasion de cette lettre), dont la copie rend particulièrement précieux l'exemplaire dont nous parlons.

*« Lettre de M. Le Poussin à M. de Chambrey, du  
7<sup>e</sup> mars 1665.*

« Monsieur,

« Il fault à la fin tascher à se réveiller après un si long silence, il fault se faire entendre pendant que le pous nous bat encores un peu. J'ay eu tout loisir de lire et examiner vostre livre de la parfaite Idée de la Peinture qui a servy d'une douce pasture à mon âme affligée, et je me suis rejouy de ce que vous estes le premier des François qui aves ouvert les yeux à ceux qui ne voioient que par ceux d'autrui, se laissant abuser d'une fauce opinion commune. Or, vous venes d'échauffer et amolir une matière rigide et difficile à manier. De sorte que désormais il se pourra trouver quelqu'un (1) qui dessoubz vostre guide nous pourra donner quelque chose du sien au bénéfice de la peinture. Après avoir considéré la division que fait le seigneur Fran. Junius (2) des parties de ce bel art, j'ay osé mettre icy brievement ce que j'en ay appris.

(1) Le pauvre Poussin ne prévoyait pas que ce *quelqu'un* serait Jacques Restout, et ce *quelque chose du sien*, la *Réforme de la peinture*. Il eût été bien puni de son indulgente flatterie.

(2) On lit peu aujourd'hui le traité de François Junius sur la peinture des

« Il est nécessaire premièrement de sçavoir ce que c'est que cette sorte d'imitation et la définir.

« Définition :

« C'est une imitation faite avec lignes et avec couleurs en quelque superficie de tout ce qui se veoit dessous le soleil : sa fin est la delectation.

anciens (*de Pictura Veterum libri tres*, Amsterdam, 1637, ou Rotterdam 1694). C'est un ouvrage d'une prodigieuse érudition, qui fut lu et loué par tous les grands artistes du dix-septième siècle, entre lesquels il faut citer Rubens et Van Dyck, et nous verrons qu'il fut traduit en français par l'auteur de la *Réforme de la peinture*. Dans le formidable chaos de science, dans lequel Junius a fait entrer non pas seulement tout ce que les poètes, historiens, orateurs, philosophes, grammairiens de l'antiquité et du bas-empire, mais aussi leurs commentateurs modernes, ont dit d'attendant aux arts, et où les plus simples principes disparaissent étouffés sous des montagnes de textes grecs ou latins, il nous serait difficile d'exposer le sentiment de Junius sur les préceptes essentiels de la peinture, plus succinctement que nous ne le trouvons formulé dans l'*Argumentum* de son troisième livre : « Observabantur ab antiquioribus in Pictura quinque hæc capita : Inventio sive Historia ; Proportio sive symmetria : Color, et in eo Lux et Umbra, Candor et Tenebræ ; Motus et in eo Actio et Passio ; Collocatio denique, sive æconomica totius operis dispositio. Quatuor prima capita, inventionem nempe, proportionem, colorem et motum, in omnibus Picturis sollicitè observabant, sive cæ ex una tantum figura, sive ex pluribus constarent : solam dispositionem in plurium figurarum tabula præcipue curabant, ut ipsa variorum schematum apta collocatio lucem aliquam adderet diversissimis rebus hinc inde pro argumenti natura, in unum corpus congestis. Nequaquam tamen in legitima horum quinque capitum observatione summam Artis collocandam esse putabant, nisi peculiaris quædam Venus ac Gratia ex singulorum capitum decora concinnitate, mutuaque congruentia resultans, totam Picturam commendaret. »

Nous avons vu plus haut, p. 102, que Roland Fréart de Chambray avait emprunté loyalement le nœud même de son livre à ce « beau traité de la Peinture des Anciens, où toute l'histoire de cet art, depuis sa naissance jusqu'à sa dernière perfection, est excellemment descrite; et sans que ce livre soit en latin, — ajoute-t-il, — et par conséquent hors de l'usage ordinaire de la plupart de nos peintres d'aujourd'hui, je me serois contenté de les renvoyer à cet auteur; voici donc comme il en parle au commencement du troisième livre : Les anciens observoient exactement dans leurs tableaux ces cinq parties : l'Invention ou l'Histoire ; la Proportion ou la Symétrie ; la Couleur, laquelle comprend aussi la juste dispensation des lumières et des ombres ; les Mouvements, où sont exprimées les actions et les passions ; et,

« Principes que tout homme capable de raison peut apprendre : »

« Il ne se donne point de visible sans lumière.

« Il ne se donne point de visible sans moyen transparent.

« Il ne se donne point de visible sans terme. *Suivant une autre leçon : sans forme.* »

« Il ne se donne point de visible sans couleur.

« Il ne se donne point de visible sans distance.

enfin, la Collocation ou Posuion régulière des figures en tout l'ouvrage. Mais comme cela est dit en termes si généraux qu'il seroit presque impossible aux Ouvriers d'en tirer le fruit et l'instruction nécessaire pour leur pratique, j'en expliquerty icy par ordre et bien amplement chaque partie, afin de la rendre intelligible par des raisons et par des exemples. » — Et, en effet, Chambers consacre dix pages à l'explication de ces cinq parties, et son livre entier à leur application aux chefs—l'œuvre de l'art. — A la date de la lettre du Poussin à Chambers, le *seigneur François Junius*, fils d'un savant théologien de Bourges, jouissoit de tout le crédit de son père, qui, achevé d'après le désir et dans la maison du comte d'Arundel en 1656, et dédié à Charles I<sup>er</sup>, avant d'être traduit en anglais 1658, et en flamand 1641. — François Junius ou Dujong mourut en Angleterre, sa patrie d'adoption, en 1678 ; il étoit né à Heidelberg en 1589, et l'érudition si épaisse et si infatigable dont les Allemands ont revêtu depuis deux siècles l'histoire des arts antiques et modernes, peut le compter au nombre de ses premiers apôtres et de ses plus héritiers.

Johan Jean de Witt écrivant de Dordrecht, le 19 septembre 1691, à l'abbé Nicaise (Voir Correspondance de Nicaise, t. IV; Biblioth. Imp. suppl. franç., n<sup>o</sup> 1958) : « C'est encore la même raison (la guerre) pourquoy on ne veut pas imprimer icy le livre posthume de Junius, *de Pictura veterum* ; j'ai fait pour cela tout mon possible, mais on se plaint de la cherté du papier et du peu de débit ; il faudra attendre une meilleure occasion. »

Bayle écrivant à Nicaise, de Rotterdam, le 19 de décembre 1695 (Même correspondance, t. II) : « Je suis fâché que M. Groevius ait oublié de vous rendre la justice qui vous est due dans la vie de Junius. Ce n'est qu'oubli, car je sais qu'il vous estime infiniment. J'aurai occasion, dans quelque endroit de mon dictionnaire, de faire savoir au public l'obligation qu'on vous a de la publication du livre de *Pictura veterum*. » — Il s'agit de la seconde édition qui fut donnée à Rotterdam en 1694, petit in-folio, avec le portrait de l'auteur, et un titre dessiné par Vanderwerf. Cette édition contient, de plus que la première, la vie de Junius, et une liste chronologique et raisonnée des artistes de l'antiquité.

« Il ne se donne point de visible sans instrument. (*Suivant la copie Mss. de la bibliothèque de l'Institut : sans organe.*)

« Ce qui suit ne s'apprend point, ce sont parties du Peintre.

« Mais premièrement de la matière. Elle doit estre prise noble, qui n'aye receu aucune qualité de l'ouvrier pour donner lieu au Peintre de monstrier son esprit et industrie.

« Il la fault prendre capable de recevoir la plus excellente forme. Il fault commencer par la disposition, puis par l'ornement, le decore, la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la vrayesemblance et le jugement partout. Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent apprendre. (*Mss. de la bibliothèque de l'Institut : enseigner.*) C'est le rameau d'or de Virgile que nul ne peult trouver ny cueillir s'il n'est conduit par la fatalité.

« Ces neuf parties contiennent plusieurs belles choses dignes d'estre escrites de bonnes et sçavantes mains. Mais je vous prie de considérer ce petit echantillon, et m'en dire vostre sentiment sans aucune ceremonie. Je sçay fort bien que non seulement vous sçaves moucher la lampe, mais encre y verser de bonne huyle. Je dirois plus, mais quand je m'eschauffe maintenant le devant de la teste par quelque forte attention, je m'en trouve mal. Au surplus, j'ay toujours honte de me veoir colloqué avec des hommes, le merite et la vertu (*Mss. de la bibliothèque de l'Institut : valeur*) desquels est au dessus de moy plus que l'estoille de Saturne n'est au dessus de notre teste (1). C'est un effect de

(1) *Idee de la perfection de la peinture*, p. 121 : « Nostre Illustre François Nicolas Poussin, le plus digne favori que la Peinture ait trouvé depuis ces fameux anciens Apelles, Timanthe, Protogènes, et leurs semblables. Or, quoy qu'il soit difficile que je puisse rendre ce tesmoignage à la vérité sans estre suspect de flatterie, parlant d'un homme vivant et né François ; néanmoins, comme ses ouvrages ont déjà si hautement triomphé de tous ses



vostre amitié qui vous fait me veoir plus grand de beaucoup que je ne suis. Je vous en suis redevable à toujours et suis, monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« LE POUSSIN.

« P. S. Je baise très-humblement les mains à M. de Chantelou vostre esné. »

Cette fameuse lettre, qui est, pour bien dire, le point de départ du livre que Poussin se réservait d'écrire dans sa vieillesse sur un art, objet des méditations de sa vie si recueillie, fut publiée pour la première fois par Félibien dans ses *Entretiens sur la vie des peintres*; Félibien fit subir au texte du Poussin des altérations et des suppressions d'autant plus importantes, qu'un homme de tant de jugement que le Poussin n'a certes pas écrit une ligne qui fût un non sens, ni un mot qu'il n'entendit pas. Cette hypothèse et les corrections qui en sont le fruit sont donc une injure grossière et gratuite au génie du Poussin. Nous ne citerons ici que la seconde proposition des *principes* sur les visi-

jaloux, et rendu l'Envie confuse et muette contre luy, et que son mérite a eu la force, quoy qu'en un pays estranger, de se produire et de s'élever avec tant d'esclat par-dessus tous ses rivaux, qu'il s'est fait voir de quatre cent lieues à la cour de France, dans le règne le plus favorable aux vertueux qu'on puisse espérer. vu que le Roy mesme qui lui fit l'honneur de jeter les yeux sur luy, et de l'appeler à son service, estoit bon desseignateur, et universellement intelligent en tous les beaux arts... Depuis ce temps-là, toute la réputation de ses rivaux a plustost servi d'establisement à sa gloire qu'elle n'y a fait obstacle; et on connoist aujourd'huy visiblement, par le parangon de leurs ouvrages aux siens, que ce Poussin est en effet un grand Ayglet dans sa profession, et, pour en parler plus nettement et sans figure, c'est le peintre le plus achevé et le plus parfait de tous les modernes... Ce noble peintre auroit tenu, à mon avis, un des premiers rangs entre les grands Génies de l'antiquité, puisque nous voyons communément dans ses ouvrages toutes les mesmes parties d'excellence que Plin et les autres ont remarquées de leurs Apelles, Zeuxis, Timanthe, Protogènes, et du reste de cette première classe de la Peinture. »

*bles* : « Il ne se donne point de visible sans moyen transparent, » supprimée par Félibien, par Jay et Maria Graham, qui l'ont copié. — et rétablie avec la variante de *milieu* au lieu de *moyen* par M. Quatremère de Quincy. Quant au mot de *forme* substitué à celui de *terme*, dans la ligne suivante, il se trouve dans ces quatre éditeurs, et peut-être n'en faut-il accuser qu'une méprise de lecture ou de copiste. Mais les mutilations du texte, opérées par Félibien, et à sa suite par Jay (*Recueil de lettres sur la peinture*, 1817), ne sont rien auprès des étranges transformations de langage que cet important morceau se trouve avoir subies dans l'édition des *Lettres du Poussin*, donnée, sept ans après le livre de Jay, par Quatremère de Quincy. J'avoue m'être réjoui, en donnant le texte pur de la lettre du Poussin, d'avoir une occasion de plus de faire comprendre le fâcheux système de rajeunissement et d'épuration au goût du jour de 1824, qui a présidé à la publication de ces lettres, l'un des volumes les plus précieux à la gloire française, et qui en a (je m'en suis assuré), gâté et affadi toutes les pages. La lettre à M. de Chambray servira d'excellent échantillon pour en préjuger. Il n'est pas un tour mi-italien, mi-français, il n'est pas un mot ayant un peu d'accent, il n'est pas une phrase un peu brève et fière, qui n'aient été soumis à la plus énervante castration ; rien d'insolite et de charmant qui n'ait été défloré, qui ait échappé au ciseau, qui n'ait passé par la grammaire. En somme, c'est un livre à refaire et des plus urgents. C'est un travail auquel je compte me livrer moi-même avec les plus minutieux scrupules et tout ce que j'y pourrai mettre de conscience et de passion. Et j'en attends, je l'avoue, quelque honneur, car le Poussin a toujours eu le don royal d'ennoblir les livres consacrés à sa gloire.

Celui de M. de Chambray en est bien un exemple. — Au reste, pour juger sainement de l'importance et du crédit

qu'obtint en son temps l'*Idée de la perfection de la peinture*, il faut en connaître l'auteur, car ici ce n'est pas le livre qui donne sa valeur à l'écrivain, mais c'est l'écrivain qui prête sa considération au livre.

---

Roland Fréart de Chantelou, sieur de Chambray, conseiller et aumônier ordinaire du roi, était le plus jeune des trois frères de Chantelou, dont la renommée aux ailes d'or de Nicolas Poussin répétera le nom d'âge en âge.

M. Quatremère de Quincy, dans ses notes aux lettres du Poussin, dit que les Fréart de Chantelou étaient d'une famille noble de Picardie. M. Villenave, dans la *Biographie universelle*, dit que M. de Chambray, qu'il traite de savant architecte, était né à Cambray; j'ai peur que le nom n'ait causé erreur. Malgré ces deux autorités, nous n'en sommes pas moins jusqu'à ce jour dans une incertitude extrême sur la province dont était originaire la famille des Fréart. Le *Dictionnaire de la noblesse* de La Chenaye-Desbois ne cite qu'une famille de Freard, et elle est de Normandie. On trouve qu'un prêtre de ce nom, « Simon Freard, prieur commendataire de l'Hôtel-Dieu de Bayeux, vivant en 1663, avait fait décorer le vieux réfectoire de cette maison de peintures à fresque, qui présentoient plusieurs mystères de la religion. Il s'y fit peindre aussi en habits ecclésiastiques aux pieds de saint Augustin, patron de son Ordre. » Ce nom de Freard porte sans doute à l'amour des arts; et, rencontre plus singulière, un Raoul-Adrien Freard du Castel, arrière-neveu de Simon Freard, traduisait, en 1740, les *Éléments de la géométrie* d'Euclide, dont un autre Fréart avait traduit la *Perspective*.

Cependant, il est à noter que toutes les affaires des Chan-

telou sont du côté du Maine. C'est au Mans que Le Poussin adresse ses lettres à M. de Chantelou l'ainé ; Paul Fréart de Chantelou est gouverneur du Château du Loir ; c'est au Mans que se retire de bonne heure Roland Fréart de Chambray ; c'est là qu'il imprime ses deux derniers ouvrages ; c'est là qu'il renferme et achève sa vie. Bien mieux, s'il fallait prendre au mot Poussin, assez bien informé sans doute de ce qui regarde la famille des Chantelou, la question serait tranchée par cette ligne de la lettre du 3 juin 1646 : « Vous voulez me disposer à faire un tableau pour M. Scarron, votre bon ami et compatriote... » Tout le monde sait que Scarron était du Mans. Une telle famille serait l'une des plus belles illustrations du Maine.

Je me réserve, quand viendra le jour, de dire ce que j'aurai pu recueillir sur les deux aînés de Chambray : Jean Fréart, sieur de Chantelou, écuyer, conseiller du roi, et commissaire provincial en Champagne, Alsace, Lorraine et Allemagne, et Paul Fréart, écuyer, sieur de Chantelou, conseiller et maître-d'hôtel ordinaire du roi, lequel exerça, sous leur parent, M. de Noyers, les fonctions de secrétaire, qu'il exerça ensuite auprès de monseigneur le duc d'Enghien. Je ne pense pas, contrairement à l'opinion de M. Quatremère, que le titre de secrétaire de monseigneur de Noyers ait équivalu à celui de premier commis du surintendant des bâtiments, comme le fut Charles Perrault sous Colbert. S'il faut en croire Guillet de Saint-Georges, (*Vie de Ch. Errard*), c'était M. de Ratabon qui remplissait, sous M. de Noyers, les fonctions de premier commis des bâtiments. Le même Guillet (*Vie de Laurent de Lahyre*), cite un M. de Montgoubert comme ayant été premier commis des bâtiments, sans doute alors que M. de Ratabon eut succédé à M. de Noyers. La position de M. de Chantelou auprès du surintendant devait être plus intime et moins officielle.

Quant à M. de Chambray, je dois examiner en lui au-

jourd'hui l'écrivain qui semblait s'être donné pour mission de propager des principes qu'il croyait de la meilleure foi du monde être ceux du Poussin.

J'ai parlé d'un petit portrait à la sanguine de Roland Freart de Chambray, dessiné par Charles Errard, fils du peintre du même nom, auquel nous avons consacré quelques pages. Ce dessin est venu de la collection de Mariette dans celle du roi. Il est exposé aujourd'hui au Louvre dans la salle des crayons. Il est d'autant plus précieux que ce portrait soit de cette main, que Ch. Errard a exercé sur le goût et sur les travaux de Chambray une complète influence bien autrement profonde que celle qu'il pensait avoir subie de la fréquentation momentanée du Poussin. — Charles Errard, dont nous trouvons la collaboration avouée soit comme dessinateur, soit même comme conseiller, dans les deux publications capitales de M. de Chambray, était l'artiste éminent d'ailleurs et très-intéressant (je l'étudierai aussi quelque jour et avec plus de documents, Dieu merci, que je n'en ai eu pour son père), était, dis-je, l'artiste de qui Mariette a écrit qu'il avait « contracté un goût pesant en étudiant d'après les bas-reliefs antiques, et qu'il assujettissait trop ses élèves à ce que l'anatomie, les proportions et les règles de l'art ont de plus servile. » — Cette manie des bas-reliefs antiques qu'il partageait d'ailleurs avec le Poussin, et qui, vingt ans après, quand il fut devenu directeur de l'Académie de France à Rome, le porta à « dessiner tout ce qu'il put trouver d'ornements antiques et à en rassembler la plus ample collection qu'on eût encore vue ; » cette préoccupation systématique et exclusive ne contribua pas peu sans doute à rapprocher les deux esprits de Chambray et d'Errard, lors de leur première rencontre en Italie. J'ai déjà transcrit, dans la vie d'Errard le père, les lignes où Guillet de Saint-Georges raconte « la connaissance particulière que fit à Rome Errard le fils avec M. de Chambray,

gentilhomme de mérite et grand amateur du dessin. » Ni Errard ni Chambray n'étaient tout à fait des jeunes gens lors de cette liaison. Suivant les calculs les plus probables, Ch. Errard n'avait guère moins de trente-quatre ans, et l'on doit supposer, à la gravité de la mission, que monseigneur de Noyers avait confiée à M. de Chantelou et à son frère M. de Chambray, que l'âge de ce dernier était à peu près le même que celui de l'artiste. Il est à remarquer qu'Errard eut le même crédit auprès de Bellori qu'auprès de Chambray ; ce qui me fait croire que Bellori et M. de Chambray étaient deux antiquaires, nés peut-être sans grand goût personnel pour les arts, et qui prêtèrent volontiers l'oreille à un artiste que son métier de peintre d'ornements avait attiré plus spécialement vers les mêmes nobles études, circonscrites dans une théorie un peu étroite, tout à fait à la mesure des deux archéologues.

Ce n'était point, il faut bien le dire, un génie primesautier que celui de M. de Chambray. Je me figure, rien qu'à voir le petit crayon d'Errard, une manière d'abbé, austère et méthodique dans ses études, peu ou point tourmenté par l'imagination, obstiné et passionné dans la défense de ses systèmes, aussi pur de cœur qu'absolu dans sa foi, mais, en en retour, impitoyable à tous les écarts de la fantaisie. Oui, on peut dire que ce je ne sais quoi que nous appelons aujourd'hui la fantaisie, ce composé d'éclat et de délicatesse tourmentée, est l'ennemie intime de M. de Chambray, comme la *touche* au siècle dernier était l'ennemie de ce pauvre Liotard. M. de Chambray rencontra une fois dans sa vie littéraire le vrai travail pour lequel il était né. Dieu l'avait fait pour traduire Euclide et non pour commenter le Poussin. Le goût sincère et naturel de ses frères pour les arts décida autrement de sa destinée.

J'ai acquis, à la vente du général Despinoy, un portrait que le malencontreux catalogue disait être celui du paysa-

giste Francisque Millet peint par lui-même. Et cependant, une inscription un peu fatiguée, mais lisible encore, tracée sur le repli d'un dessin que le personnage tient à la main, ne permettait point de doute sur l'auteur de la peinture : « *Par son très-obéissant serviteur, Stella, 1640.* » Cette date, autant que le costume et l'âge, repoussait la possibilité que la figure représentée fût celle de Francisque Millet, qui, né en 1643, n'avait que trois ans en 1640. D'ailleurs, Stella, à ce moment, n'était le très-obéissant serviteur que de personnages plus considérables qu'un paysagiste de second ordre. Plus je regarde ce portrait, cette mine jeune encore, mais d'une douceur froide, ce nez et ces lèvres un peu épaisses, ces cheveux sans apprêt, ce manteau noir qui recouvre à demi le collet, et drapé simplement, comme il convient moitié à un savant, moitié à un artiste, plus je trouve une ressemblance singulière avec le crayon d'Errard. Sur la feuille à demi déroulée que tient la main droite de mon personnage peint, se voit dessinée à la sanguine une ruine antique près de laquelle se dresse un arbre à la Patel. Si c'est là réellement un nouveau portrait de M. de Chambray (et le nom dont il est signé, étant celui de l'un des amis les plus chers du Poussin, il y a là nouvelle raison de vraisemblance), cette toile aurait cela de curieux, qu'elle aurait été peinte l'année même du célèbre voyage de Chambray et de son frère en Italie.

Ce voyage, fait en 1640, ouvre pour nous la vie intellectuelle de Roland Fréart de Chambray. Lui-même, dans la longue et si intéressante épître qu'il a placée en tête de son *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, a raconté les brillants résultats de la mission qui avait conduit les deux frères au delà des Alpes :

« ... (Durant le ministériat de M. de Noyers), le Louvre estoit le centre des arts, et il s'alloit rendre en peu d'années, par leur concours, le plus noble et le plus superbe

édifice du monde. Ce fut pour ce grand dessein et pour la décoration des autres maisons royales que l'illustre monsieur Le Poussin eut la gloire d'estre mandé par le Roy au commencement de l'année 1640. En ce temps-là, feu Monseigneur de Noyers nous depescha vous et moy, mon très-cher frère, vers Sa Sainteté pour une affaire importante, avec ordre à nostre retour d'ouvrir le chemin de France à tous les plus rares vertueux de l'Italie; et comme il estoit leur calamite, il nous fut aisé d'en attirer un grand nombre auprès de luy, dont le coryphée estoit ce fameux et unique peintre, monsieur Le Poussin, l'honneur des François en sa profession, et le Raphaël de nostre siècle. Pour le mesme effect, nous apportasmes une grande diligence à faire former et à rassembler tout ce que le temps et l'occasion de nostre voyage nous pust fournir des plus excellents antiqués, tant d'architecture que de sculpture, dont les principales pièces estoient deux grands chapiteaux, l'un d'une colonne, et l'autre d'un des pilastres angulaires du dedans de la Rotonde, que nous choisismes, comme les plus beaux modèles corinthiens qui soient restez de l'antiquité : deux médailles d'onze palmes de diamètre tirées de l'Arc de triomphe de Constantin; soixante et dix bas-reliefs de la colonne Trajane (1); et beaucoup d'autres d'histoires particulières; quelques-uns desquels furent mis en bronze dès l'année suivante; d'autres furent employez en manière d'incrustation au compartiment de la voûte de la grande gallerie du Louvre, auquel monsieur Le Poussin les introduisit ingénieusement et avec beaucoup d'adresse et de considération, pour se conformer à la demande que l'on luy fit d'un dessin, non pas le plus magnifique ny le plus superbe qu'il

(1) Ces moulages de la colonne Trajane n'ont pas encore péri entièrement; après être restés enfouis deux siècles dans les caves du Louvre, les moins frustes ont été transportés au Palais des Beaux-Arts, où ils font partie désormais du précieux Musée des moulages de l'École.



pust composer, mais d'un ornement dont l'exécution fust prompte, et d'une dépense modérée, eu esgard au temps et à l'humeur impatiente de nostre nation. Et un peu de temps après que vous retournastes, mon très-cher frère, pour faire bénir du pape les deux couronnes de diamans et l'enfant d'or (1) porté par un ange que Leurs Majestez vous envoyoient presenter à Nostre-Dame-de-Lorrette, en reconnaissance et pour les actions de grâces qu'elles rendoient à la Vierge, de la très-heureuse et presque miraculeuse naissance de leur Dauphin, le Roy regnant aujourd'huy, vous continuastes à faire former plusieurs figures et bas-reliefs, particulièrement la Flora et le Hercule du palais Farnèse, duquel il y a presentement un ject à Paris ; deux autres médailles du mesme Arc de Constantin ; et les deux colosses de Montecaval avec leurs chevaux, qui sont les plus grands et les plus célèbres ouvrages de l'antiquité, que monseigneur de Noyers avoit dessein de faire jeter en bronze pour les placer à la principale entrée du Louvre. Vous vistes l'éclat que tout ce grand appareil faisoit dans Rome, et comme un chacun s'emerveilloit que les François, qui ne s'étoient auparavant signalez que par leur valeur et leur courage invincible dans la guerre, et n'avoient aimé de tous les arts que le militaire, fissent paroistre alors tant de passion pour ceux-cy, qui portent le nom de beaux par prérogative sur les autres ; comme si le ciel de France eust nouvellement changé, et que Mercure en concurrence de Mars commençast d'y verser aussi ses influences. »

On voit quelle importance les Chantelou avaient pris, jeunes encore, dans l'administration des arts.

Il est bon, pour se dispenser de l'analyser, de donner au

(1) C'est en 1639 que la reine avait fait exécuter, par Jacques Sarrazin, cet « ange fondu d'argent de trois pieds et demi de hauteur, et l'enfant fondu d'or qui représentoit l'illustre Dauphin. » (Voir Guillet de Saint-Georges, *Mém. historique des ouvrages M. Sarrazin.*)

moins le titre complet du livre auquel nous empruntons ce curieux passage, et qui fut le premier et le meilleur qu'ait publié Roland Fréart de Chambray : *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres, savoir : Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L.-B. Alberti et Viola, Bullant et Delorme, comparez entre eux. Les trois ordres Grecs, le Dorique, l'Ionique et le Corinthien, font la première partie de ce Traité, et les deux Latins, le Toscan et le Composite, en font la dernière.* — Paris. Edme Martin, 1650.

Ce livre fit du premier coup la réputation de Chambray, et le posa comme le suprême arbitre du goût et de la science en matière d'architecture. Près de vingt ans après, cette réputation n'avait rien perdu de sa fleur, puisque nous voyons Colbert appeler Chambray du fond de sa province pour juger le grand concours des projets du Louvre. Mais, malgré les beaux raisonnements sur les divers ordres, les colonnes et les portiques, qu'a mesurés l'auteur, malgré les profils et les élévations perspectives dont il nous donne le trait, ce livre, je l'avoue, ne vaut plus rien pour moi que par le sentiment vraiment touchant qui en consacra le frontispice « à la très-heureuse mémoire de monseigneur de Noyers, baron de Dangu, ministre et secrétaire d'État, » et par la belle épître liminaire adressée « à ses très-chers frères, » Jean Fréart et Paul Fréart de Chantelou, panégyrique éloquent à force de tendresse pieuse.

Il y énumère les nobles et solides qualités du surintendant des bâtiments, et ce qu'avait fait pour les maisons royales, pour les arts de peinture et sculpture, pour les monnoyes, pour l'imprimerie du Louvre, pour l'architecture civile et militaire, pour la France et pour le roi, pendant son ministère, ce monseigneur de Noyers, auquel les Fréart de Chantelou avaient « l'honneur d'appartenir tous

les trois par leur service et par leur naissance. » Ces six pages forment une histoire pleine de grandeur de la direction des arts sous Louis XIII. et élèvent au rang du plus probe et du plus actif instrument du génie de Richelieu un homme que l'on ne connaît guère que pour avoir transmis au Poussin la lettre d'appel du roi de France, et pour avoir fait brûler la *Léda* de Michel-Ange (1). — Notons ici que Mariette (*Abecedario*) voudrait bien faire croire que la *Léda*, condamnée au feu « par principe de conscience, » n'aurait subi que des mutilations, et il prétendrait avoir vu la toile de Michel-Ange, mal restaurée, passer de son temps en Angleterre. Il admire même les ruines de cette malheureuse peinture. Quoique Berlin se vante de posséder aujourd'hui la *Léda* de Buonarroti, j'ai grand'peur que notre bien-aimé Mariette n'ait fait là quelque méprise ; Michel-Ange, qui a exécuté si peu de tableaux de chevalet, ne devait point, selon mon idée, les peindre sur toile, mais sur panneau ; et, quant à la beauté du coloris, il me semble bien qu'il en faudrait faire honneur à quelque habile copiste de Fontainebleau, ce tableau étant assurément de ceux qui furent le plus souvent dessinés et copiés par les artistes français, qui n'eurent pas d'autre lieu d'étude que ce palais (2) depuis François I<sup>er</sup> jusqu'à M. de Noyers. Mais ce

(1) Déjà en 1642, le P. Dan « regrettait que la malice du temps eût presque entièrement gâté la *Léda couchée*, de M. A. de Bonnerote. »

(2) Il y a certainement quelque chose de bien singulier dans la phrase de Lomazzo (*Idee du temple de la peinture*, p. 6 et 7) : « Que celui qui désire s'instruire dans la peinture examine les œuvres finies, — il est vrai qu'elles sont peu nombreuses. — de Léonard de Vinci, telles que la *Léda* nue et le portrait de Mona Lisa, Napolitaine, qui sont à Fontainebleau, en France ; et il connaîtra combien l'art dépasse la nature elle-même, et combien il est plus puissant qu'elle à attirer les yeux des curieux. » — Lomazzo est l'écrivain du seizième siècle qui s'est le plus particulièrement occupé de Léonard. On cite, dans la collection du roi d'Angleterre, un dessin de Raphaël reproduisant la *Léda* nue debout à côté du cygne. Mais au lieu de supposer que tant d'élèves de Léonard aient copié en peinture un croquis

qui inquiète le plus ma conscience, à moi, dans cette question de la *Léda*, c'est qu'un triste pressentiment me dit que, comme ennemi personnel de Michel-Ange, M. de Chambray ne dut pas être étranger à l'auto-da-fé de son chef-d'œuvre, ou tout au moins dut y applaudir.

Quant au « Traité de l'architecture antique comparée avec la moderne, » Chambray l'avait « laissé entièrement et tout effacé de son esprit, depuis la mort de monseigneur de Noyers, à qui il l'avait voué, comme au Mécenas du siècle, et particulièrement encore parce qu'il estoit le vray auteur de ce livre que Chambray n'entreprit que par son ordre et pour luy servir de quelque entretien dans la solitude de Dangu, où ce ministre agreea et desira mesme que son parent le suivist après sa retraite de la cour. » — Or, la date de cette retraite (10 avril 1643), est fixée par une autre phrase de l'épître : « Pendant ces grands projets, dit Chambray, il arriva une estrange revolution, qui changea en moins de six mois toute la face de l'Estat, par la mort du Ministrissime le grand cardinal de Richelieu, la colonne et l'ornement de la monarchie, et, à quelque temps de là, par la retraite de monseigneur de Noyers : et, incontinent après, pour un dernier comble de desolation, par la perte que la France fit du Roy mesme : de sorte que tous ces beaux commencements n'eurent point de suite, ne s'estant trouvé

de Raphaël, ne serait-il pas plus naturel de penser que Raphaël a voulu se conserver par un dessin l'une des inventions les plus gracieuses et le mieux dans le génie de Léonard, de Léonard déjà maître, quand Raphaël n'était pas né. Si le P. Dan n'en parle pas dans le *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, cela prouve que la *Léda* n'était plus dans ce palais en 1642, mais ne prouverait point qu'elle n'y eût pas été en 1590, au temps de Lomazzo. Il m'est difficile d'admettre la création de tant de copies petites et grandes, sans supposer l'existence d'un original, et plus difficile encore d'accepter que Lomazzo ait confondu la *Léda* de Léonard, qu'il prend tant de soin de particulariser, avec celle de Michel-Ange. Je sou mets ces réflexions à mon respectable ami, M. le docteur Rigollot, d'Amiens, l'auteur du *Catalogue de l'œuvre de Léonard de Vinci*.

personne de ceux qui entrèrent au maniement des affaires, qui, avec les affections, eust les connoissances et les talents nécessaires pour la continuation de ces grands desseins — (voilà qui n'est flatteur ni pour le Mazarin, ni pour le Ratabon, voire ni pour la Reine), — on vit aussitost le travail du Louvre abandonné, l'ouvrage de la grande Gallerie cessé, et generalement toutes les fortifications de France, sans espérance d'y voir remettre la main de longtemps... Il mourut en son chasteau de Dangu un vendredy 20 d'octobre, à une heure après midy, l'année 1645, en la cinquantesixième de son âge, deux ans et demy après sa retraite de la cour, et son corps fut apporté dans l'église du noviciat des Jesuites, laquelle il avait bastie à l'honneur de saint Xavier, et destinée pour sa sépulture... Ce qu'il y a d'excellent par-dessus le reste (dans cette église) est un tableau d'un des *Miracles de saint Xavier*, qui fut peint icy au même temps que cette admirable *Cène des Apostres*, que feu Monseigneur fit mettre à l'hôtel de la chapelle royale du chasteau de Saint-Germain, où les figures sont plus grandes que le naturel : ce sont deux ouvrages de nostre illustre monsieur Le Poussin et dignes de son pinceau, quoyque le premier ait esté peint avec une grande précipitation et pendant l'hiver. » — « Recevez, mes chers frères, dit Chambray en terminant, ce fragment de livre tel qu'il est resté, et s'il y a quelque chose qui puisse estre encore considérable à des yeux intelligents et purgez comme les vostres, et que mes desseins vous semblent dignes d'avoir place parmy vos autres curiositez, ayez en l'obligation toute entière à nostre commun amy monsieur Errard, qui s'est donné un très-grand soin de les faire executer, et non-seulement m'a persuadé aussi bien que vous de les mettre au jour, mais de plus y a contribué de son travail et de ses estudes. » — Et, en effet, outre ses notes d'archéologue et la direction des estampes d'architecture, Errard fournit certainement.

ce livre les belles vignettes et les beaux fleurons qu'on y trouve en si grand nombre, et qui, dessinés dans la pleine maturité de sa vie, nous donnent de précieux renseignements sur le vrai talent de cet artiste.

Je reconnais le goût de dessin d'Errard non-seulement dans les ornements de frises et de corniches qui servent aux démonstrations du *Parallèle*, mais dans les figures plus considérables des pages 53 et 63, qui sont réellement des compositions; et l'on ne peut manquer de lui attribuer aussi le portrait de M. de Noyers qui décore le frontispice. Ce portrait, gravé par Tournier, est le véritable pendant de la sanguine de M. de Chambray, qui est au Louvre; quant à moi, je m'imaginerais très-volontiers qu'ils furent crayonnés au même temps, à Dangu. En tête du livre qui nous occupe, le portrait gravé de M. de Noyers accompagne si bien « le petit crayon d'une partie de la vie de Monseigneur, ce saint courtisan, » comme dit avec tant de cœur M. de Chambray, que, dans la nouvelle édition (1) qui fut donnée en 1702 du *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, et dans laquelle se retrouve la série complète de planches gravées d'après les dessins de Ch. Errard, on ne rencontre pas plus ce portrait que l'épître liminaire qui le motivait. En 1702 Errard et Chambray étaient morts depuis longtemps, et les nouveaux éditeurs du *Parallèle*, en réimprimant un livre qu'ils annonçaient avoir été primitivement tiré à peu d'exemplaires, aimèrent mieux ajouter des estampes nouvelles d'Errard, telles que les planches de la colonne Trajane, et supprimer la part faite jadis à ce mi-

(1) Je ne parle pas de la *seconde édition* donnée par Fr. Jollain en 1689, et qui, bien qu'imprimée avec privilège, et « augmentée des piédestaux de chaque ordre, » n'est qu'une indigne contrefaçon de l'édition de 1650. Illustrée de méchantes vignettes et de grossières copies des figures d'Errard, elle n'a naturellement ni l'épître ni le portrait. C'est un livre tout à fait triste, et qui ne sert qu'à prouver l'estime qu'avait acquise l'ouvrage de Chambray.

nistre de Noyers, auquel personne ne songeait plus ni à la cour ni à la ville. Chambray avait prévu d'ailleurs cette nouvelle édition dans ce post-scriptum qui fermait la première : « Si j'ay le bonheur de voir cet ouvrage en quelque estime, je pourray peut-estre le repasser avec plus d'amour, et l'augmenter d'un bon nombre d'autres estudes dont j'avois dessein de l'enrichir, s'il eust pleu à Dieu de conserver plus longtemps en vie la personne de Monseigneur de Noyers, auquel je le destinois avec ma version de *Palladio*, qui devoient porter tous deux à leurs frontispices le nom illustre et la protection de ce grand ministre, à la memoire duquel je les voue encore. » Chambray fit pour le *Palladio* ce qu'il avait fait pour le *Parallèle* : à défaut de M. de Noyers, il le dédia à ses frères.

Au reste, quand Chambray n'eût pas pris soin de publier loyalement lui-même la part active qu'avait eue Ch. Errard à ses travaux littéraires, nous trouverions un témoignage bien précis de cette collaboration dans les lignes suivantes extraites de l'éloge historique d'Errard par Guillet de Saint-Georges :

« ... Estant revenu en France (1), M. des Noyers redoubla l'estime qu'il en avoit conceue et le retint longtemps auprès de luy dans l'agreable maison de Dangu, qui est auprès de Gisors, dans le Vexin-François. M. Errard y peignit une galerie, et, travaillant à des desseins qui devoient estre exécutés en tapisseries et qui représentoient l'histoire de Tobie, il fit un tableau où l'on voyoit ce mesme Tobie donner la sepulture aux corps des Juifs que le roy Sennacherib avoit fait egorger. Ce fut à Dangu que M. Errard acquit l'estime et l'affection de M. de Ratabon, premier commis de M. des Noyers en la surintendance des

(1) On apprend par les lettres du Poussin à M. de Chantelou, datées du 23 septembre et du 5 octobre 1643, que Charles Errard revint de Rome à Paris dans l'automne de cette année 1643.

bastiments, et ce fut aussy à Dangu que M. Errard et M. de Chambray travaillerent de concert à traduire d'italien en françois les quatre livres d'architecture d'André Palladio que M. de Chambray a fait imprimer. Ils ont composé de concert le livre qui a pour titre : le *Parallèle de l'architecture ancienne et de la moderne*, dont les planches ont été gravées d'après les desseins de M. Errard et sous sa conduite, et ils s'attacherent aussy à traduire l'*Art de la peinture* de Leonard de Vinci. Mais M. Errard fit graver et publier sous son nom le recueil de plusieurs vases antiques, de divers trophées et de différents ornements qu'il dédia à la reyne de Suède... »

Du moment qu'il se fut décidé à publier l'un des ouvrages qu'il avait élaborés six ans avant, à Dangu, M. de Chambray se résolut à les imprimer tous trois, et sollicita le privilège collectif, que l'on trouve en tête de sa traduction de Léonard de Vinci : « Nostre cher et bien-aimé Roland Fréart, sieur de Chambray, nous a fait remonstrer qu'il desiroit faire imprimer trois livres intitulez, l'un, *Architecture d'André Palladio*, traduite en françois, par ledit sieur de Chambray ; le second, *Arte della pittura di Leonardo da Vinci*, en italien, et la version du même livre en françois par le mesme ; et, le troisième, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, par le même sieur de Chambray, s'il avoit sur ce nos lettres necessaires, qu'il nous a supplié humblement luy vouloir accorder... Donné à Paris le trentiesme jour du mois d'avril, l'an de grâce mil six cens cinquante, et de nostre regne le septiesme. » Et, en effet, l'année suivante, paraissait le *Traité de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public, et traduit, d'italien en françois, par R. F. S. D. C., à Paris, de l'imprimerie de Jacques Langlois, etc., 1651.*

Mais cette publication du *Traité de Léonard* a eu trop d'importance et a éveillé trop de discussions influentes dans



le monde des arts pour que nous ne nous y arrêtions point avec un peu de détail.

---

En la même année 1651, sortent des mêmes presses de Jacques Langlois, « imprimeur ordinaire du roy, au Mont-Sainte-Genevieve, vis-à-vis la Fontaine, à la Reyne de Paix, » deux éditions de ce *Traité de la peinture*, l'une est en italien, l'autre en français. Nous venons de transcrire le titre de celle-ci; voici le titre de l'édition italienne : *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell' istesso autore, scritta da Rafaele du Fresne Si sono giunti i tre libri della pittura et il trattato della statua di Leon Battista Alberti con la vita del medesimo*. L'édition italienne n'a pas de privilège au nom de Trichet du Fresne. Évidemment elle est protégée par celui qu'a obtenu l'année précédente M. de Chambray, pour l'*Arte della pittura* en italien. On s'est servi pour les deux livres des mêmes planches gravées, ou au moins de celles qui ont été gravées pour l'éclaircissement du texte de Léonard. L'édition française, sauf ses vignettes de titre et de dédicace qui avaient déjà été utilisées dans le *Parallèle*, n'a pas une estampe que l'on ne retrouve dans l'édition italienne, laquelle en a assez bon nombre d'autres supplémentaires, motivées par la différence des dédicaces. et par l'adjonction des traités d'Alberti. Il ressortirait, au reste, de la dédicace de la Peinture et de la Statuaire d'Alberti, adressée à Errard par Trichet du Fresne, que ce serait pour parer le splendide volume que celui-ci consacrait à la reine de Suède, et le rendre digne d'un si glorieux patronage, qu'Errard avait dessiné cette profusion d'ornements, qui font en effet de ce

livre l'un des plus beaux de son temps. En plaçant le nom du très-illustre sieur Charles Errard, peintre du roi très-chrétien, en tête des traités d'Alberti, on dirait que du Fresne a eu l'intention singulière de faire pendant à la dédicace au Poussin que nous lirons en tête de la traduction du Léonard par Chambray :

« Les dédicaces des livres sont toujours bien adressées et conviennent principalement à ceux qui professent les arts et les sciences mêmes qui y sont enseignés, parce que s'ils estiment leur propre valeur et leur réputation, force leur est d'attacher un certain prix au présent qui leur est fait. Et quand ils sont assez forts pour résister aux calomnies des envieux et aux chicanes des ignorants, par la seule puissance de leur nom, ils préservent les œuvres qui leur sont dédiées de toute langue venimeuse et malfaisante. Poussé par ces considérations, mais beaucoup plus par le désir que j'ai toujours de manifester publiquement la grande et respectueuse affection que j'ai pour Votre Seigneurie, je lui offre ces deux traités, revus par moi et comme ressuscités, auxquels j'ai joint la vie de leur auteur Léon Battista Alberti, que vous avez jugé digne d'accompagner Léonard de Vinci, son compatriote, jusqu'au trône royal de la sérénissime reine de Suède. L'un et l'autre de ces écrivains doivent beaucoup aux soins et aux peines de Votre Seigneurie, qui, pour les faire comparaître avec plus d'éclat devant une si grande princesse, a voulu les broder de la tête aux pieds de ce grand nombre de précieux ornements qui les parent. Nous attendons de vous en d'autres occasions des choses d'une importance plus considérable ; car, pour la profonde et universelle connaissance de toutes les parties du dessin, pour l'abondance et la richesse des inventions, et pour cette muette éloquence avec laquelle vous exprimez si parfaitement les mouvements intérieurs de l'âme, nous savons qu'il n'est rien d'impossible à votre habileté. Dans cet es-

poir, je vous baise mille fois les mains. De votre très-illustre seigneurie le très-affectionné serviteur, — **RAPHAËL TRICHET DU FRESNE.** »

Il est bien difficile de distinguer aujourd'hui la part d'initiative qu'eut chacun des deux éditeurs dans la publication du livre de Léonard. Nous verrons ce qu'en dira Chambray. Quant à du Fresne, il raconte fort longuement son histoire dans une épître italienne à Pierre Bourdelot, premier médecin de la reine de Suède (1), épître qui suit la pompeuse dédicace à la très-puissante Christine, reine des Suédois, des Goths et des Vandales, etc.

« J'ai cru, dit-il à Bourdelot, que la noblesse de l'art, auquel s'appliquent les préceptes de cet ouvrage, et le mérite de Léonard de Vinci qui en est l'auteur, comme aussi la beauté et l'élégance avec lesquelles est imprimé ce livre, ne pouvaient se décorer d'un nom plus glorieux que de celui de votre grande reine. J'ai cru encore que si vous vouliez bien, monsieur, me prêter les mains en cette occasion, mon offrande serait mieux agréée. Je me suis facilement persuadé qu'en priant comme je le fais Votre Seigneurie, vous ne me refuseriez point ce service, autant pour la longue amitié qui nous unit que pour l'amour que vous portez à la peinture. Ce goût est né en vous et en moi dans le même temps, c'est-à-dire alors que nous allions examinant avec tant d'ardeur les beautés de l'une et de l'autre Rome (2); ce goût s'accrut par notre continuelle application, et

(1) Voy. sur l'abbé Bourdelot, et sa mort en 1685, le Journal de Dangeau et la note qu'y joint Saint-Simon, à la date du 6 juillet 1684.

(2) C'est peut-être ici le lieu de redresser une série d'erreurs qu'a pu répandre sur Raphaël Trichet du Fresne un écrivain d'une autorité d'autant plus considérable, qu'il eût pu connaître familièrement Trichet du Fresne en Italie; — le lieu aussi de dire vers quelle époque du Fresne avait vu l'Italie, où l'admiration des chefs-d'œuvre, partagée avec Bourdelot, Poussin et Errard, porta pour dernier fruit l'édition du Traité de Léonard. Je tra-

devint, surtout en vous, toujours plus délicat et plus exquis. Quant à moi, il m'a servi à faire imprimer ce traité, d'après différents manuscrits. Celui qu'en noblissaient particulièrement un bon nombre de figures, dessinées de la savante main de M. Poussin, c'était celui de M. de Chantelou,

duis, de l'*Académie de la Peinture* de Joachim Sandrart, la notice suivante :

« Raphaël Trichet du Fresne se trouvait à Rome, entretenu par le roi, avec plusieurs autres de la nation française, dans le même temps où y vivaient le Poussin, Charles Mellin et Errard. Il se livrait à l'étude des plus nobles arts, et donnait spécialement son attention à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. Il ne se contentait pas de faire dans tous les arts de merveilleux progrès, mais il rendait encore le plus grand service à la postérité tout entière en publiant en italien le livre intitulé : *Trattato della Pittura di Lionardo da Vince; con tre Libri della Pittura; e il Trattato della Statuaria di Leon Battista Alberti*. Cet ouvrage enseigne, avec un grand jugement, comment on peut donner aux figures un mouvement naturel, une expression simple, et la vie même; il est décoré de diverses figures de Michel-Ange Buonaroti (où Sandrart a-t-il vu des figures de Michel-Ange dans l'édition du *Léonard* de 1651 ?), et aussi de Nicolas Poussin et d'autres encore; on y apprend par quelle raison les personnages doivent être disposés élégamment et revêtus de costumes convenables. On y trouve encore quelques observations sur la symétrie et les proportions, et d'autres aussi plus abstraites sur la perspective : la lecture même de l'ouvrage fera mieux juger des fruits qu'on en peut recueillir. Remarquons ici du moins que beaucoup de figures, dont nous avons parlé plus haut, ont été empruntées à la collection du célèbre amateur M. de Chanteloup; quelques autres proviennent de la propre main de l'auteur lui-même. » — C'est ainsi qu'il me semble juste de traduire les mots : « *Quæ e propriis ipsius auctoris studiis promanarunt.* » Je ne pense pas qu'd'autres, avant Sandrart, eussent attribué à Trichet du Fresne le génie pratique des arts. Son dire fut cependant répété par le P. Orlandi dans son *Abecedario*; mais Mariette redressa tout net le compilateur : « Raphaël Trichet du Fresne fut un simple amateur, et, s'il a exercé les arts, ce ne fut jamais que pour son amusement. Il mourut en 1672 (Mariette se trompe, c'est en 1661), âgé de cinquante ans, ce qu'on apprend de l'inscription mise au bas de son portrait gravé par Rosse, qui est à la tête du catalogue de ses livres. » Il n'était rien moins qu'artiste de son métier, M. du Fresne, et, s'il a mérité quelque renom, ce n'est point par ce côté-là, quoique la publication du *Leonard* soit certainement son travail le plus connu. Il s'était bien mêlé de tableaux et de médailles en même temps que de livres, puisque le *Chevræana* nous le montre garde des tableaux aussi bien que des livres de la reine Christine, et acquérant, par un tour d'une honnêteté douteuse, une partie des plus rares médailles et des

lequel l'eut du très-habile connaisseur le cavalier del Pozzo, dans le temps où M. de Chantelou, parti pour l'Italie à la conquête des belles choses, eût rapporté Rome entière à Paris, n'était mort notre grand cardinal si précieux à la gloire du royaume. L'autre manuscrit, beaucoup plus cor-

plus belles toiles du cabinet de sa patronne (pages 31-33). Mais la vraie science, le vrai génie de du Fresne, c'étaient les livres; et le surintendant Sublet de Noyers sut appliquer l'homme à sa vraie destinée quand il le nomma premier correcteur de l'imprimerie royale, installée par lui sous les galeries du Louvre. « En deux années, dit Chambray, il en sortit soixante et dix grands volumes, en grec, en latin, en français et en italien, » dont quelques-uns, on le sait, avaient des frontispices dessinés par Poussin. Ce grand peintre, qui n'avait pu manquer d'être en relation au Louvre avec Trichet du Fresne à l'occasion du *Virgile*, de l'*Horace* et de la *Bible*, le retrouva dès 1644 à Rome. Il en parle maintes fois dans ses lettres à Chanteloup : le 2 octobre, madame Deshameaux, femme de l'ambassadeur de Venise, va venir visiter son atelier; « c'est M. du Fresne qui m'a donné cette connoissance-là; » — le 18 juin 1645, « nous avons dans cette ville (de Rome) le bon M. du Fresne, de l'imprimerie, qui se porte bien. Hier au soir, en s'entretenant avec moi, il me dit quelque chose de l'envie que vous aviez de revoir une autre fois Rome. » — Enfin, deux ans avant la publication du *Leonard*, le 24 mai 1649, « j'ai vu ici M. du Fresne, qui est en bonne santé, et se dispose à retourner chez vous. » — Ce n'est pas comme entretenu par le roi, que Trichet du Fresne visitait l'Italie : Sandrart a été bien mal informé. du Fresne était là de la suite de la reine de Suède, qui en avait fait son bibliothécaire, et quand, sept ans après, il rappelle à Bourdelot leurs premières promenades dans Rome, c'est à un serviteur de la même maison qu'il s'adresse; il ne dédie à Christine que le plus noble butin du voyage qu'elle lui a fait faire. Avant de suivre la reine de Suède en Italie, Trichet du Fresne avait déjà, dans sa jeunesse, eu diverses missions de Gaston d'Orléans, qui l'avait envoyé çà et là lui recueillir des antiquités et des objets d'art. Au demeurant, la vie de du Fresne fut très-partagée, et si active et si occupée à lire, qu'il ne trouva guère le temps d'écrire. S'il écrivit sur les arts, ce fut par occasion; il était, avant tout, antiquaire, numismate, collectionneur. Il avait rassemblé, chemin faisant, une admirable bibliothèque; et comme il mourut au beau temps de Colbert, alors que la France s'occupait sérieusement, par la main de son roi, à créer ses collections nationales, au moment même où l'on achetait 26,000 livres « au sieur abbé de Marolles, pour un grand nombre d'estampes des plus grands maîtres de l'antiquité, » toute la merveilleuse collection indiquée dans son premier catalogue de 1666, c'est-à-dire le vrai fonds de notre cabinet impérial d'estampes; — Colbert faisait acheter par le roi, de la veuve de Trichet du Fresne, la très-

rect, m'a été communiqué par la courtoisie de M. Thévenot. gentilhomme dont les belles-lettres et toutes sortes de connaissances se partagent l'esprit. Mais par l'ignorance ou la négligence de ceux qui ont copié ces livres, ou par quelque autre raison que ce soit, il s'est peu trouvé de chapitres où le sens ne rencontrât quelque embarras, surtout dans ceux où entrait un peu de géométrie, et que l'absurdité des figures rendait quasi-inintelligibles. J'espère avoir restitué tout le texte à sa pureté première. Il reste pourtant bien des choses qui peuvent regretter la lime. Il y a beaucoup de répétitions inutiles, beaucoup de raisonnements tronqués, le style y est, en bien des endroits, sans règles, et, bien qu'il y ait quelque ordre dans les chapitres, il n'est point tel cependant qu'on le réclame dans un ouvrage parfait. Il est facile d'en conclure que Léonard de Vinci ne lui a jamais donné la dernière main. Néanmoins, cet ouvrage est considérable, et d'une utilité merveilleuse, et Votre Excellentissime Seigneurie sait fort bien qu'une ébauche de Michel-Ange vaut toujours plus que quatre statues finies de n'importe quel sculpteur médiocre. Le texte de Léonard, une fois épuré autant qu'il se pouvait, les figures qui étaient nécessaires pour l'illustrer ont été gravées avec ce soin que vous voyez. M. Errard, peintre d'un très-grand mérite, qui, pour la profonde science du dessin, ne se peut comparer qu'aux plus excellents hommes des derniers siècles, et duquel un philosophe pourrait dire que, pour ce vrai goût qu'il a des

riche collection de livres qu'il avait laissée à sa mort. On a imprimé partout, tantôt que Trichet du Fresne avait légué au roi sa bibliothèque, tantôt qu'elle avait été vendue en détail, et on arguait de l'impression du catalogue de cette bibliothèque. Mais Marolles aussi avait imprimé le catalogue de ses estampes; et il résulte du dépouillement des comptes des bâtiments du roi que « la demoiselle François Duvivier » reçut dans les années 1665 et 1666, en deux paiements, la somme de « 25,700 livres, à elle accordée pour le prix de la bibliothèque du feu sieur du Fresne, son mary, qu'elle a vendue au roy. »

choses antiques, l'âme de quelqu'un de ces premiers maîtres est passée en lui, M. Errard est l'artiste auquel on doit l'exécution et les ornements de l'ouvrage, c'est lui qui y a joint nombre de figures, et, entre autres, celles qui se voient vers la fin du livre, à l'endroit où l'on y traite de la manière de draper et de vêtir les figures. Pour le reste, il s'est servi des idées et croquis de M. Poussin, qui se sont trouvés dans le manuscrit de M. Poussin. Telle est l'histoire de ce traité. J'ai cru que Votre Sérénissime Excellence serait bien aise de la connaître. La conformité du sujet m'a engagé à y joindre les trois livres de la Peinture par Léon Battista Alberti, et le traité sur la Sculpture, par le même, que les amateurs ne trouvaient plus, n'ayant jamais été imprimé qu'une seule fois... »

Et Trichet du Fresne finit de la sorte sa vie de Léonard de Vinci :

« Vasari raconte qu'un certain peintre milanais, passant à Florence, lui fit voir ce traité de la peinture, et lui dit que, dès qu'il serait arrivé à Rome, il le ferait imprimer. Mais ce projet ne fut point exécuté par lui, et, ce qui n'a point été fait à Rome, c'est aujourd'hui, après un siècle entier, qu'on le met à exécution à Paris, où, par la confrontation de divers manuscrits, tous corrompus et altérés, a été rétabli par moi un ouvrage, qui, pour l'excellence des préceptes et le mérite de l'auteur, est digne de l'immortalité. Et, pour rendre ce livre encore plus familier à notre nation, M. de Chambray, — gentilhomme qui a la plus grande intelligence de toutes les parties du dessin, et qui (comme nous avons dit du grand Léon X), par un instinct qui est le partage de toute sa famille, se complait à toute sorte de connaissances et d'études, — en a fait une traduction en langue française, qui vaut un commentaire entier; le sens de l'auteur s'y trouve exprimé avec le soin le plus délicat et le plus heureux. »

Il me semble qu'il eût été bien difficile que Trichet Dufresne parlât avec autant d'assurance de la peine qu'il avait prise à préparer l'impression du *Traité de Léonard* et à en faire graver les figures sous la direction d'Errard, et se permit cet imperceptible ton de protection envers la traduction de Chambray, si sa part d'initiative n'eût été bien clairement établie auprès des Chantelou, et acceptée par eux. Chambray avait fait sa traduction, il y avait cinq ans, d'après le fameux manuscrit du cavalier del Pozzo ; Trichet Dufresne avait fait de son côté un travail de collation de textes tel qu'il convenait au correcteur de l'imprimerie royale. C'étaient là deux opérations bien distinctes, et qui purent, à un jour fixé, se donner rendez-vous chez le même éditeur, comme s'étayant l'une l'autre. Errard avait aidé à Dangu à la traduction ; il aida chez Dufresne à l'explication graphique du texte original. Comme il était l'ami de l'éditeur et du traducteur, ses figures servirent à leurs deux livres ; et le prêt du manuscrit, et surtout des croquis du Poussin, valait bien, en vérité, cette galanterie de celui-là à celui-ci. Mais, quand même Dufresne ne prétendrait pas avoir obtenu d'Errard qu'il utilisât pour lui les dessins du Poussin, et qu'il les complétât par les figures qu'il indique, la beauté supérieure des épreuves du livre italien (sans rappeler les vignettes qui lui sont restées particulières, et les estampes du traité d'Alberti) serait là pour prouver qu'il eut au moins le premier tirage des planches. Il est à noter d'ailleurs que, dans la mise en page de la traduction, Chambray ne trouva point place pour la planche finale gravée d'après le dessin d'Errard (1), charmante figure, disons-

(1) On serait tenté de croire, d'après les expressions de du Fresne, que les trois dernières planches de son *Léonard* relatives aux draperies des figures ont été dessinées par Errard. Cependant la première des trois, celle qui représente un vieillard seul, le menton dans sa main, se trouve dans le manuscrit Gallet, mentionné plus loin, comme étant du Poussin. Errard



le en passant, dont la pose, et surtout le sentiment, font penser, par un vague souvenir, à l'une des plus délicieuses créations de notre école contemporaine.

---

*Chambray dédie au Poussin sa traduction du Traité  
de Léonard.*

Nous croyons bien au reste que, du train dont il vidait son sac, et ayant pris, dès l'année précédente, un privilège pour le Traité de Léonard en italien et en français, Chambray eût publié le *Traité de la peinture*. Bien mieux, je gagerais qu'Errard eût dessiné pour lui les mêmes figures qu'il dessina pour Dufresne. Les dessins du Poussin et les vignettes d'Errard étaient la décoration inévitable d'une édition de Léonard en 1651, et cela est si vrai, que, dans la lettre du Poussin à Bosse, Poussin ne songe point à attribuer la publication du Traité de Léonard à d'autres qu'à M. de Chambray, et le rend seul responsable du texte et des figures : « La copie que M. de Chambray a fait imprimer... » — Dufresne ne fit qu'arriver à temps pour prendre moitié d'une tâche qui allait se faire sans lui. Il est certain que nos pères lui ont dû un texte plus correct que n'eût été celui de Chambray, lequel n'eût sans doute rien cherché de meilleur que le manuscrit de son frère. En somme, le livre de Chambray fut peut-être un peu moins beau, mais son coup de tête fut bien plus hardi, coup de tête si roué, que j'en suis à croire qu'il le fit naïvement. Il ne dédia point son Léonard à la reine de Suède, il le dédia tout

n'aurait donc à réclamer que les deux dernières planches représentant des figures de femmes drapées.

net au Poussin. Ce nom fit la force de son livre. Pauvre Poussin ! tire-toi comme tu le pourras de ce piège innocent.

« A monsieur le Poussin, premier peintre du roy,

« Monsieur mon très-cher amy, si un enfant pouvoit estre à plusieurs peres autrement que par l'adoption, j'aurois grand sujet de dire icy de ce livre qu'il en a deux, puisqu'il est si partagé entre vous et Léonard de Vinci, qu'on a de la peine à juger duquel des deux il a le plus recueu : car, quoyqu'il ait pris son premier estre, et, pour ainsi dire, sa naissance de cet ancien peintre, neantmoins, si on l'examine par les parties qui contribuent davantage à son excellence, et sans lesquelles il fust assurément demeuré sans aucune recommandation, et presque inutile, il est certain qu'il les tient de vous. Et c'est une des raisons qui m'a porté à le mettre au jour avec l'adresse de vostre nom pour vous en faire par ce moyen une espèce de restitution plustost qu'un présent, n'estant pas juste que le public en jouisse sans savoir à qui il en doit la reconnoissance... Outre que vous avez donné la dernière perfection à ce rare livre, qui doit estre d'ores en avant la regle de l'art et la guide de tous les vrais peintres, vous avez monsté encore en cela l'estime que vous faisiez de l'auteur et de son ouvrage : et, comme vous savez mieux que personne les qualitez excellentes de ce grand génie, qui a esté le restaurateur de la peinture et l'ornement de son siècle, vous ne faites point aussi de difficulté de le nommer vostre maistre ; et il vous est honorable de parler ainsi d'un si illustre et digne personnage, de mesme qu'il lui sera glorieux d'avoir aidé à former un si grand peintre. Après vous avoir rendu en général avec tous les vertueux les reconnoissances qui vous sont deues pour l'utilité et le merite de vostre travail en

cet ouvrage, qui est la démonstration linéable de tous les chapitres qui avoient besoin d'estre esclairez et représentez par des figures, je veux encore adjouster icy, et tesmoigner au public, pour mon frère de Chantelou et pour moy, les obligations particulières que nous avons à la courtoisie de M. le cavalier del Pozzo, l'esprit le mieux fait, le cœur le plus noble, et, en vérité, le plus galant homme que nous ayons abordé dans l'Italie, lequel, parmy un grand nombre de regals dont il nous combla à Rome au voyage que nous y fimes en l'année 1640, nous fist présent de ce rare manuscrit avec vos desseins. Si j'avois eu le bonheur de me rencontrer auprès de vous deux quand j'ay entrepris de le traduire, et d'en enrichir nostre bibliographie françoise, ce travail que j'ay trouvé grand et fort espineux par l'obscurité du stile de cet auteur, et plus encore par l'ignorance du copiste qui l'a transcrit, me fust devenu facile, pouvant aller esclaireir mes doutes chez vous, à la source de l'intelligence et aux oracles de la peinture. Jé regrette aussi extrêmement pour ce livre qu'il n'ait pas eu l'avantage de venir au jour pendant l'illustre ministeriat de monseigneur De Noyers, où toutes les belles choses estoient en leur regne, parce qu'en sçachant le prix et l'utilité, il l'eust sans doute honoré des caractères de l'imprimerie royale; et comme vous eussiez eu l'œil vous-mesme à l'exécution de vos desseins (car nous avions le bonheur de vous posséder pour lors en France), ç'auroit été un ouvrage bien plus accompli. Mais les fascheuses revolutions qui sont arrivées depuis luy ont causé ce notable préjudice, et ont estouffé encore beaucoup d'autres productions qu'on auroit veu naistre en peu de temps par les soins que les vertueux prenoient de se signaler auprès de ce Mécenas, nostre tres-honoré maistre, et par l'honneur et les grâces qu'il faisoit libéralement à tous ceux qui excelloient en leur profession. — Mes frères de Chantelou vous saluent et vous offrent avec

moy ce gage commun de nostre amitié. Je suis, monsieur, votre très-humble et très-affectionné serviteur.

« DE CHAMBRAY. »

---

*Quelques mots sur le cabinet de peintures du Cavalier  
del Pozzo.*

Ce cavalier del Pozzo, le plus galant homme que les Chantelou eussent abordé en Italie, et qui leur donna le *Traité de la peinture*, était déjà bien connu de tous ceux qui se sont occupés du Poussin ; il l'est encore mieux aujourd'hui par la savante et attachante étude que M. J. Dumesnil vient de publier sur lui dans son *Histoire des plus célèbres amateurs italiens*. Que reprocher à M. Dumesnil, si ce n'est de ne s'être pas assez étendu sur les œuvres d'art ou les curiosités rassemblées avec tant de peine et de soin par del Pozzo, collection sur laquelle M. Dumesnil a d'ailleurs cité le mot si intéressant du Poussin rapporté par Baldinucci dans sa Vie de Pietro Testa : « ... quel meraviglioso museo e galleria, di cui parlando il celebre pittore Niccolo Poussin, solea dire di esser allievo nell' arte sua della casa e del museo del cavalier dal Pozzo : e ben dire il potea... » — A côté de la description que Carlo Dati a fournie à M. Dumesnil des marbres, bronzes et poteries antiques de del Pozzo, et de l'immense recueil de dessins d'après les restes de l'antiquité auquel il avait employé des artistes tels que le Poussin et le Testa, il n'eût pas été indifférent, pour nous Français surtout, d'être édifiés, par une course aussi rapide que possible à travers sa galerie de tableaux, sur le goût de peinture de cet amateur, qui joua un si grand rôle dans la vie du Poussin. On trouve dans le *Traité*

de la peinture et de la sculpture de Richardson (Amsterdam, Uytwerf, 1728, t. II,) p. 311-16, de la « description des statues, bustes, bas-reliefs, tableaux et desseins qui se trouvent en Italie, » une curieuse énumération des tableaux qui décoraient encore, au commencement du dix-huitième siècle, le *Palais du chevalier del Pozzo* ; on y voit que soixante ans après la mort du Poussin, le palais de son protecteur gardait encore un assez beau nombre de ses meilleurs ouvrages : 1° *Notre-Seigneur qui donne les clefs à saint Pierre* ; 2° le *Paysage où l'homme s'enfuit du serpent* (1) ;

(1) Del Pozzo aurait donc possédé tous les beaux paysages du Poussin. Voici celui connu sous le nom des *Effets de la peur* ; plus loin ce sont les *Funérailles de Phocion*, et le *Paysage* caractérisé par la femme assise et l'enfant endormi, plus loin encore *Pyrame et Thisbé*. On a imprimé partout les dialogues de Fénelon sur les deux premiers de ces paysages ; mais on n'a pas assez fait connaître, ce me semble, la part que Pierre Mignard eut à la composition de ces dialogues, collaboration très-nettement précisée par l'abbé de Monville dans sa *Vie de Mignard*, p. 162-3. Dans le second de ces dialogues, Poussin dit à Léonard : « Sachez que ce n'est ni dans vos livres, ni dans les tableaux du siècle passé que je me suis instruit, c'est dans les bas-reliefs antiques, où vous avez étudié aussi bien que moi. » Et Mignard et Fénelon avaient bien raison. — Prenons les devants et remarquons que Félibien signale le tableau, représentant un homme qui s'enfuit en voyant un serpent enlaçant un cadavre, comme étant chez M. Moreau. Voilà le lecteur un peu embarrassé par cet alibi : qu'il ne s'inquiète point outre mesure. — Un maître qui m'est cher, l'homme de France qui connaît le mieux son Poussin, me fait observer qu'il ne faut point s'en fier trop aveuglément au témoignage des Richardson. La manière dont leur livre s'est composé mettra suffisamment le lecteur en garde. « C'est en 1720 que Richardson, le fils, a fait son voyage d'Italie ; et c'est d'après ses notes, prises en courant, que Richardson, le père, a écrit à Londres les deux volumes que nous connaissons, en y mêlant beaucoup du sien. Lui-même nous apprend cela dans la préface du Voyage, deuxième volume. — Il est hors de doute que, sur les tableaux cités par Richardson, trois au moins ont été faits pour d'autres que del Pozzo, le *Phocion* pour Cerisiers, *l'Homme qui s'enfuit du serpent* et la *Rebecca* pour Pointel. Il me répugne de croire cependant, à moins de preuves, que le chevalier del Pozzo eût mélangé des copies aux originaux de son ami. Probablement, c'étaient des ébauches ou quelques répétitions légèrement faites et avec changements. Car vous savez qu'il ne se copiait pas et ne se laissait guère copier. » Quant au grand paysage où l'on voit « un homme mort et entouré d'un serpent et un autre homme effrayé qui s'en-

3° *Bacchus et Ariadne* ; 4° *Rebecca qui donne de l'eau au messager*. « divinement bien exécutée ; » 5° *un beau paysage dans lequel on voit une femme assise*, « le menton sur la main et le coude appuyé sur le genou, un enfant endormi, et une autre femme qui montre quelque chose avec le doigt (1) ; » 6° *un autre encore où l'on porte Phocion pour l'ensevelir* ; 7° à 13° les *Sept Sacrements* ; 14° *une copie de la peinture antique que l'on nomme le nozze Aldobrandine*. Le seul tableau qui ne soit pas du Poussin, et que mentionne Richardson dans le *Palais del Pozzo*, est « une autre copie de la *Joconde* de Léonard de Vinci que le roi de France a : elle est assez médiocre, quoiqu'elle passe à Rome pour un original. »

Dans les papiers de De Cotte, qui se sont trouvés mêlés à la collection de plans acquise au commencement du siècle par la Bibliothèque impériale, et qui ont été remis au département des manuscrits, il se trouve un cahier de huit pages, d'une plume que la forme de l'écriture me ferait

fuit, » Félibien affirme que « ce tableau, que M. Du Plessis-Rambouillet acheta après la mort du sieur Pointel, est présentement (en 1685) dans le cabinet de M. Moreau, premier valet de garde-robe du roi. » — « *Le Christ donnant les clefs à saint Pierre*, — note encore mon cher maître, pour le premier tableau cité par Richardson, — est probablement une première composition de l'un des Sacrements, de la première ou de la seconde suite. Il faut remarquer que del Pozzo se trouvait placé à merveille pour obtenir de lui ses tableaux abandonnés ou ses premières pensées. C'est peut-être le tableau cité par Smith, n° 127 : *Christ's charge to Peter*, gravé par Van Somer. »

(1) Ce beau, ce très-beau paysage, appartient aujourd'hui à un autre ami du Poussin, M. Frédéric Reiset. Il avait été délaissé, pendant la Révolution, par un émigré, entre les mains de Hacquin, l'habile rentoileur de la *Transfiguration*, qui le garda trente ans. La description donnée par Richardson est exacte. On y reconnaît bien la femme assise (c'est une vieille femme) dans la pose indiquée, et l'enfant endormi ; à côté de celui-ci, il y en a un autre qui joue de la flûte ; mais la jeune femme, assise près de la vieille et en avant, ne montre rien avec le doigt. Richardson a mal vu ou mal compris le geste du personnage. C'est une baigneuse qui se lave la jambe et qui avance en effet la main.

croire italienne, ou tout au moins d'un Français ayant fort vécu en Italie. Ce cahier, que je croirais des toutes dernières années du dix-septième siècle, a pour premier titre : *Mémoire des tableaux qui sont dans la maison du chevalier du Puis*, et la collection du cavalier del Pozzo en occupe en effet le premier chapitre :

« Dans la première chambre, deux perspectives : l'une du dedans de Saint-Pierre, et l'autre de celui de Saint-Paul del Piviano (1) Vecchio ; la Cavalcade de Urbain VIII, par Tempeste. Dans la deuxième, une Galatée fort agréable de Pietro de Cortona ; une Vierge de Rafael et une du Lanfranc : un Paysage du Dominiquin ; un Sacrifice du Poussin ; un Christ au Jardin des Olives de l'Albane ; une sainte Famille de M. Voüet, et une Égyptienne qui dit la bonne aventure du mesme. Dans la troisième, il y a différents animaux peints d'après nature par Pietro Magietti. Dans la quatrième, il y a différents tableaux de animaux, fruits, fleurs et poissons. Dans la cinquième, une Rebecca (2) du Poussin, mais belle ; une Vénus et une Samaritaine du mesme ; un Sacrifice de Noé au sortir de l'arche ; un Bacchanale et un autre représentant les deux Chevaliers qui vont délivrer Renaud des enchantements d'Armide ; une

(1) Nous ne savons pas quel est ce *Piviano* dont ne parlent point les dictionnaires d'artistes. Peut-être le visiteur anonyme du palais del Pozzo a-t-il entendu *Pievano*, et, dans ce cas, on pourrait penser que c'était le surnom usuel de Giulio Benso, né vers 1601 à Pieve del Recco, pays de Gênes, mort en 1668, élève de J.-B. Paggi, et qui a excellé dans la perspective et l'architecture.

(2) Nous ne trouvons rien ailleurs, dans les biographies, non plus que dans les catalogues de l'œuvre du Poussin sur cette *belle et divine Rebecca*. Il ne la faut point certainement confondre avec celle peinte par Poussin pour son *bon ami* Pointel, et qui passa de bonne heure dans le cabinet de Louis XIV. Il y a bien au Musée de Montpellier une jolie petite toile du Poussin sur ce sujet, composition de trois figurines, recueillie par Fabre en Italie ; mais il me semble qu'il s'agit ici d'une œuvre plus considérable.

Perspective; Pirame et Tishé (1) dans un paysage; neuf autres petits paysages; Mars et Vénus; une Chasse; l'Aurore et Cefale; le tout avec son portrait peint par lui. Dans la sixième, il n'y a rien que de très-beau, le tout du Poussin, qui sont les Sept Sacrements (2) si renommés; le premier, en entrant à main droite, qui est le Mariage de la Vierge; le tonnerre estant tombé dans la chambre n'osa toucher qu'à la bordure, dont il a brûlé l'or. Il y en a un huitième, qui est un Batesme, qu'il envoya à Rome dans le temps qu'il estoit à Paris. Trois baccanales; un Criste au jardin des Olives; une sainte Catherine; une Vierge et une Bataille où il y a Porus sur un éléphant, le tout comme j'ay dit, du Poussin. La septième chambre est pleine de différentes médailles, trois bas-reliefs de terre du Flamand, à sçavoir un Bacchanale, une Vierge et une Nativité; trois ta-

(1) Félibien cite, p. 160, t. IV, édit. de 1725, la lettre dans laquelle Poussin envoie à Stella une description magistrale du *grand paysage* (de *Pyrame et Thisbé*), « qu'il avait fait pour le cavalier del Pozzo, et dans lequel il avait essayé de représenter une tempête sur terre. » Le Poussin peignit ce tableau en 1651, et Félibien dit qu'il l'avait « vu autrefois chez le sieur Pointel. » c'est-à-dire que, en 1685, il y avait longtemps déjà qu'on ne l'y voyait plus. Il y a vraiment quelque chose de bien singulier dans ces mouvements des tableaux du Poussin, qui passent d'un ami à l'autre et qui sortent si vite des mains des plus chers. Il ne m'étonnerait plus après cela que l'*Homme qui s'enfuit du serpent* ne se retrouvât, en 1720, dans la galerie des del Pozzo à Rome. — Le paysage de *Pyrame et Thisbé* a passé en Angleterre, et a été gravé par Vivares et Chatelain.

(2) On sait que les *Sept Sacrements* de del Pozzo, qu'on a appelés la petite suite, comme étant de plus petite proportion que la suite des *Sept Sacrements* de Chantelou, passèrent plus tard dans la collection Bocca Paduli à Rome, et sont venus de là en Angleterre, dans la galerie du duc de Rutland. L'un des *Sept* a péri, et ce n'est point le feu du ciel, mais, dit-on, celui d'un incendie qui a osé le dévorer. La suite de Chantelou ne sortit de chez cet illustre amateur que pour entrer dans la galerie d'Orléans. Il en parut, à la vente du prince de Conti, une troisième série, qui aurait bien voulu prétendre, malgré Dubois de Saint-Gelais, provenir de Chantelou. C'étaient apparemment de bonnes copies du temps, car elles se vendirent encore mille écus les sept.



bleaux et trois desseins d'après l'antique ; un buste de marbre, portrait de l'évesque de Pise, frere du commandeur du Puis. A costé de la cinquième chambre, il y en a une petite où il y a quatre perspectives du Piuiano (1). »

Suit, dans le même cahier, un *Mémoire du palais Justiniani* et un *Mémoire du palais Palestrin*. Dans la cinquième chambre du palais Justiniani se trouvait l'*Annonciade* de M<sup>r</sup> Vouet et une *Vierge* du Poussin ; dans la deuxième chambre, en sortant de la galerie des figures et bustes antiques, un *Massacre des Innocents* du Poussin ; dans la huitième, le *Jugement de Salomon* du Poussin ; dans l'une des douze chambres de l'enfilade, un *Paysage* du Poussin. Dans le *Palais Palestrin*, l'esquisse du *Saint Érasme* du Poussin, le *Germanicus* du même ; dans l'*appartement bas du cardinal*, un *Paysage* du Poussin, où il y a des pêcheurs ; *Saint Mathieu* de M. Vouet, un *Paysage* et une *Marine* du Lorrain.

De bonne foi, en lisant ce que Richardson et l'amateur anonyme ont noté dans le Palais del Pozzo, ne dirait-on pas, sauf les *Sept Sacrements*, qu'il s'agit de deux collections différentes ? C'est peut-être qu'ils auront vu la galerie du commandeur à vingt-cinq ans d'intervalle, et l'anonyme avant Richardson, puisque son inventaire est plus riche. Le bon commandeur Cassiano del Pozzo était mort à Rome à la fin de 1657 ; et notre anonyme semble donner tort à M. Quatremère de Quincy, qui, dans ses notes aux lettres du

(1) Ce dénombrement, non plus que celui de Richardson, ne fait mention ni des deux tableaux de Charles Errard indiqués par Guillet de Saint-Georges ; ni des portraits de ces belles Avignonnaises, mesdames d'Aubignan, d'Ampus et autres, par le P. de Saillans, dont M. J. Dumesnil n'a point reconnu le nom français derrière son travestissement italien ; c'était un religieux augustin qui peignait des miniatures, et dont parle Florent Leconte. Était-ce que ces peintures fussent placées hors du parcours des curieux, ou bien qu'elles n'eussent pas été jugées dignes du voisinage des *Sept Sacrements*, ou bien encore étaient-elles déjà sorties de la maison del Pozzo ?

Poussin, prétend que la collection de del Pozzo passa avec ses livres dans la maison Albani. La dissolution du musée del Pozzo ne se fit point. Dieu merci ! si rapidement. Je ne veux point nier que la maison Albani n'ait acquis plus tard quelque beau lot de ses papiers et de ses antiquités. Mais la dispersion n'est point faite encore lors de la visite de l'anonyme, puisqu'il y mentionne non-seulement une assez belle suite de tableaux, mais une chambre pleine de médailles, et des terres cuites du Flamand, et des bustes de marbre, et des dessins d'après l'antique. Carlo Antonio del Pozzo, frère de Cassiano (au tombeau duquel Poussin travailla, voir sa lettre du 24 décembre 1657), avait hérité de son musée comme de sa commanderie, et s'en fit presque autant d'honneur que son aîné. On le voit montrant à Baldinucci les plus précieuses curiosités de la collection fraternelle, et lui donnant sur la vie et les travaux du Testa tous les renseignements que lui fournissent les souvenirs de famille. Quoi qu'il en soit, la collection del Pozzo comptait encore à Rome, en 1720, comme l'une des merveilles de cette ville et de l'Italie, et nous eussions été aussi curieux de connaître l'histoire de sa ruine que celle de sa formation.

---

*Où est la copie manuscrite du Traité de la Peinture de Léonard  
ornée des dessins de Nicolas Poussin ?*

Chambray dit bien nettement que del Pozzo leur donna à son frère et à lui le « manuscrit avec les dessins » du Poussin. Nous avons vu que du Fresne parle des « idées et croquis (*idee e schizzi*) de M. Poussin qui se sont trouvés dans le manuscrit de M. de Chantelou. » Voilà qui sem-

ble bien positif ; et cependant, dans la lettre à Bosse, Poussin déclare avoir « dessiné les figures humaines qui sont dans le livre de Léonard que *tient* M. le chevalier Dupuis. » Et M. de Chambray (nous avons déjà cité le mot) n'a fait imprimer qu'une copie. Bosse appuie, nous le verrons, sur « le manuscrit pris de celui qui est dans la bibliothèque de M. Du Puis, » et n'est pas contredit. — Il serait fort possible, après tout, que le cavalier del Pozzo n'eût donné aux Chantelou qu'une copie des dessins du Poussin dans une copie du *Traité de Léonard* : cela devait leur paraître déjà un fort beau cadeau. Il nous est bien cruel, en tout cas, de ne pouvoir éclaircir notre perplexité, et de ne pouvoir dire avec preuves incontestables : Là est le manuscrit des Chantelou, là sont les dessins du Poussin. — Ce n'est pas, Dieu merci ! qu'il manque de prétendants !

On en connaît assez, dans le monde des bibliothèques, de ces manuscrits du *Traité de la peinture* de Léonard attribués à Nicolas Poussin. J.-B. Venturi, dans son excellent *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments tirés de ses manuscrits apportés de l'Italie, lu à la première classe de l'Institut national des sciences et arts* (Paris, Duprat, an V, 1797), dit, p. 45, que « le manuscrit del Pozzo, avec les figures du Poussin, se trouvent actuellement à Paris dans la précieuse collection des livres de Chardin. » — Beyle (Stendhal), dans son *Histoire de la peinture en Italie*, publiée sous la Restauration, copie mot pour mot Venturi : « Le manuscrit existe encore avec les dessins du Poussin dans la collection des livres de Chardin à Paris. » Cette bibliothèque Chardin (quel Chardin ? le peintre mort en 1779 ?) existait-elle donc en 1817 comme en 1795 ? — « C'est là, continue Venturi, que j'ai pris la relation de Mazenta ; elle est à la fin du manuscrit sous ce titre : *Quelques notices des ouvrages de Léonard de Vinci à Milan, et de ses livres. Du P. J. Am-*

*broise Mazenta* (1), *Milanois, de la congrégation des prêtres réguliers de saint Paul, nommés les Barnabites.* »

Venturi cite encore une autre copie manuscrite du *Traité* de Léonard, qui, de chez le P. Orlandi, passa, au milieu du siècle dernier, dans la bibliothèque de Smith. — Quant au manuscrit Mazenta, de la bibliothèque Chardin, l'auteur anonyme de la préface de la deuxième édition, donnée en 1716 de la traduction de Chambray, le signale longuement sans nous apprendre le nom du *curieux* qui le possédait alors. Il annonce y « avoir tiré beaucoup de choses des Mémoires en italien du P. Mazenta, barnabite milanois, qui a entre les mains les papiers de Léonard, c'est-à-dire les traités qu'il a composés et les dessins qu'il a faits. Les figures de l'édition qu'il donne au public sont gravées d'après les dessins originaux du Poussin, qui sont à la fin du manuscrit. » Et les figures, qu'il s'excuse de donner au trait, nous paraissent en effet plus conformes aux dessins du Poussin tels que nous les montrent, dans leur simplicité, les manuscrits dont nous allons parler, qu'à la traduction enjolivée d'Errard, sauf, à la fin pourtant, la figure des deux femmes drapées, qui, nous l'avons dit, n'appartient pas au Poussin. — Gault de Saint-Germain, dans la biographie superficielle qu'il écrivit en 1803 pour mettre en tête de son édition du *Traité* de Léonard, et où il cite à chaque page Mariette, Venturi, Lomazzo, toutes autorités dont il eût pu tirer meilleur parti, a été l'un de ceux qui ont attribué, avec le plus d'assurance, la traduction publiée en 1716, et rétrospectivement l'édition de 1651, à Martin

(1) Le barnabite Jean Ambroise Mazenta meurt en 1635. Le Ms. del Pozzo n'a donc pu passer par ses mains en sortant de celles des Chantelou. D'autre part, il est manifeste que du Fresne s'est servi de son histoire des papiers de Léonard. Je serais donc porté à croire que la relation de Mazenta aurait été écrite par lui pour del Pozzo, qui aurait réuni ce renseignement à sa copie du *Traité de la peinture* illustrée par le Poussin.

de Charmois. Gault de Saint-Germain, comme ceux qui l'ont suivi, a été induit en erreur par une inadvertance manifeste de l'auteur de la *Vie de Léonard*, qui, ayant écrit avec raison ce nom à la p. XLVIII de l'édition de 1716, le répète au lieu du nom de Chambray, justement imprimé dans la p. VI. La nouvelle édition du *Traité de la peinture* donnée, à Paris, par Deterville, an IV, 1796, in-8°, n'est qu'une réimpression textuelle (avec le nom de Charmois pour celui de Chambray) de l'édition in-12 de 1716, et a été motivée sans doute par la conservation des mêmes planches au trait d'après le Poussin.

Pour en revenir aux manuscrits ornés des dessins prétendus de ce maître, on en cite en Angleterre, on en cite en France, un entre autres chez M. Gatteaux, membre de l'Institut; — il y en a partout. Dans quelques-uns, le texte, dans tous, les dessins sont de la main de l'illustre maître normand. Ces dessins sont le plus souvent des calques adroits, que l'on pourrait croire contemporains du Poussin. Ceux appartenant au manuscrit de M. Gatteaux, membre de l'Institut, sont lavés au bistre sur papier huilé. — Un ancien pensionnaire de Rome, M. Callet, architecte, possède une copie du *Traité de Léonard*, dont l'écriture est bien du dix-septième siècle, et italienne. Ce manuscrit a cela de particulièrement curieux, que le *Traité de la peinture* est suivi d'une seconde partie restée inédite, et qui est un recueil d'observations de Léonard sur la perspective extraites de ses papiers, que le copiste avoue n'avoir pas toujours compris. Les figures explicatives de cette seconde partie sont incontestablement imitées des croquis originaux de Léonard. Quant aux figures du *Traité* proprement dit *de la peinture*, elles sont dessinées, les unes à la plume, rehaussées de bistre (1), les autres au pinceau, sur

(1) Mariette, dans la *Lettre sur Léonard de Vinci* qui accompagne le *Re-*

de petites feuilles rapportées aux endroits où le copiste avait ménagé un espace pour des figures plus petites. Ce sont celles gravées dans le du Fresne et dans le Chambray; on y remarque juste assez de différence et de simplicité dans les fonds pour être bien convaincu que si ce ne sont pas là les figures mêmes du Poussin, au moins ont-elles été copiées d'après le maître et non d'après Errard. Certes, il y a tel de ces dessins qui semblerait devoir irrécusablement être attribué au Poussin. Mais il en est d'autres, d'une manière si chétive, si timide et si dissemblable, que l'on a peine à y reconnaître la même main ni presque le même temps. En vérité, seraient-ce là les dessins du Poussin? Je ne sais quoi me dit, peut-être à tort, que cette copie du *Traité* de Léonard est celle que Félibien fit faire à Rome, et pour laquelle, il le racontera lui-même plus loin, il fit copier les dessins du Poussin et ceux de Léonard.

Mais le plus remarquable, selon mes souvenirs, de tous les manuscrits qui nous occupent, est celui que j'ai eu le

*cueil de charges et de têtes de différents caractères, gravées à l'eau-forte par le comte de Caylus, d'après les dessins du peintre florentin (Paris, Jombert, 1767), et l'auteur du supplément de Moreri, qui a copié Mariette, prétendent que « les dessins que le Poussin avait faits n'étant qu'au trait et proprement de simples esquisses, le peintre Errard fut chargé d'y mettre les ombres et de leur donner la dernière main avant que de les abandonner au graveur. » Ces figures au trait m'étonnent infiniment; cela sortirait des habitudes du Poussin, que Mariette connaissait mieux que personne. Tout dit que les croquis démonstratifs joints par le grand peintre à la copie du traité de Léonard que possédait del Pozzo, étaient lavés au bistre comme tous, ou à peu près, tous les dessins connus du Poussin. Errard dut se borner à dessiner quelques troncs d'arbres ou à prolonger quelques horizons derrière la copie des figures préparée par le graveur sous sa direction. J'ai cru un moment que Mariette s'était laissé abuser par la préface de l'édition de 1716, qui annonce avoir fait graver ses figures d'après les dessins originaux du Poussin, qui étaient à la fin d'un manuscrit du père Mazzenta sur Léonard. Mais l'éditeur a soin de prévenir qu'il ne donne ses figures au simple trait que par économie, et parce que « des desseins finis auroient rendu le livre plus cher. »*

bonheur de voir à Saint-Valery-sur-Somme (au mois d'août 1853), dans la merveilleuse bibliothèque que le vénérable nonagénaire, mort depuis tout nouvellement, et qui avait connu tous les artistes de son temps, depuis Marillier et Saint-Aubin, et Moreau, et les trois Vernet, jusqu'à Prud'hon et Peyron et Gérard, M. Ant.-Aug. Renouard, avait abritée avec lui, comme la nichée de ses plus chers souvenirs, dans les délicieux ombrages de son habitation de l'Abbaye. — La curieuse copie manuscrite de M. Renouard est de deux mains bien distinctes : son possesseur reconnaissait dans l'une la plume du Poussin, dans l'autre celle du Guaspre. Nous n'avons garde de nous mêler de la question des autographes ; mais nous noterons ici, entre parenthèses, que si l'un des beaux-frères du Poussin avait eu part à ce travail, ce serait moins probablement Gaspard Dughet que Jean Dughet, lequel fut, de son propre aveu, employé plusieurs fois par le Poussin à des copies de ce genre. Le doyen des libraires et des bibliophiles français racontait avoir eu ce beau manuscrit in-4° en achetant la bibliothèque délaissée par feu Barond le financier, mort en 1824. Ce qui donnerait au livre qui nous occupe une garantie de plus, ce serait moins d'avoir appartenu à la famille Molé que la superbe reliure dont il est revêtu et qui est presque contemporaine du Poussin : il y a apparence qu'en reliant aussi richement quelques feuillets assez négligemment écrits, au moins pour la première moitié et à leur suite une vingtaine de jolis croquis sur papier ordinaire, alors que le livre était imprimé depuis 1651 avec tout le luxe désirable, on savait faire fête à un livre qui en fût digne. Quant aux dessins réunis à la fin du manuscrit, ils sont en vérité fort beaux, et j'y reconnaitrais tout volontiers, pour ma part, le croquis savant et libre et la touche légère de bistre qui caractérisent le maître ; en cela, je serais d'accord avec le jugement expert de Gounod père, de Pru-

dhon et de Gérard, qui en avaient certifié l'authenticité à M. Renouard. Dirai-je cependant que j'y trouve, à ceux-là aussi, un peu de petitesse dans certaines figures et dans certains détails qui sentiraient l'habileté copiste de quelque Lemaire sous les yeux du Poussin, ou au moins reculeraient l'exécution de ces dessins jusqu'aux premiers temps à Rome de notre grand maître normand ?

---

*Quelles étrivières reçut M. de Chambray pour avoir publié le Traité de Léonard, et que pensait le Poussin de ce Traité. — Les espiègleries de maître Abraham Bosse.*

Peut-être serait-on bien aise de savoir ce que pensait le Poussin de tout cela et de l'usage que l'on faisait à Paris de ses dessins et de son nom.

Lorsque Poussin avait reçu à Rome le *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, il avait aussitôt, dans sa lettre du 29 août 1650, fait transmettre par M. de Chantelou ses compliments à son frère, compliments discrets toutefois : « J'ai lu l'épître liminaire de M. de Chambray, laquelle m'a fait un plaisir tout particulier, me remettant comme devant les yeux l'excellence de la vertu de feu Monseigneur, qui ne se peut assez exalter. Je n'aurois jamais pensé qu'il eût inséré le nom de son serviteur dans cette noble épître et dans le courant du livre, aussi honorablement qu'il a bien voulu le faire : c'est un effet de sa courtoisie naturelle et de l'amitié singulière qu'il me porte. Aussi ai-je abandonné la pensée que j'avois eue de lui envoyer une note sur mon origine (1). Car ce seroit une

(1) Quel dommage pour nous autres, biographes inquiets, que le Poussin ait abandonné cette pensée ! Était-ce point déjà à la note sur son origine



grande et sotte présomption que de desirer plus que ce qu'il dit de moi : c'est déjà trop mille fois. J'espère que vous ne desapprouverez pas ce changement. J'ai cru aussi qu'il étoit plus convenable de ne pas laisser voir le jour aux observations que j'ai commencé à ourdir sur le fait de la peinture, et que ce seroit porter de l'eau à la mer que d'envoyer à M. de Chambray quoi que ce soit qui touchât une matière en laquelle il est si fort expert. Si je vis, cette occupation sera celle de ma vieillesse. »

On dirait, en pesant ces belles phrases, que le Poussin se tient déjà un peu en garde contre le trop vif élan de M. de Chambray. Et cependant, que de ménagements il devait à une famille qui ne semblait occupée que de sa gloire, et qui l'aimait de si bon cœur ! — Quand lui arrivent plus tard les autres publications de Chambray, et, entre autres, celle dans laquelle son nom se trouvait si directement compromis, Poussin, le 11 mai 1653, écrit à M. de Chantelou, pour tout remerciement, cette phrase, dont les banalités me semblent une remontrance bien sévère pour le malheureux Chambray : « Après avoir bien goûté les livres dont M. de Chambray m'a favorisé, j'en ai fait présent à M. le chevalier del Pozzo, qui les tient pour autant de trésors, et les montre à tous les habiles gens qui le vont visiter. J'en ai agi à cette fin que ces livres soient vus en bon lieu, et que le nom et la réputation de MM. de Chantelou s'étendent partout. » N'est-ce pas là une bien froide réponse à une si chaude dédicace ? et cela ne dit-il pas assez rudement que le Poussin n'agréait point cette participation qu'on lui imposait à la publication du Léonard ?

que Poussin faisait allusion dans la lettre du 3 juillet 1650 : « Je suis très-aise que M. de Chambray se souvienne de moi, et qu'il veuille me demander quelque chose ; je le servirai de tout mon cœur. » Chambray me paraît plutôt homme à avoir demandé au Poussin des notes de sa plume que des ouvrages de son pinceau.

Qu'un homme aussi pénétré de l'esprit de tradition et aussi curieux de tout ce qui pouvait profiter à sa science que l'était le Poussin, non-seulement ait professé devant ses amis un grand respect pour les pages dans lesquelles Léonard avait déposé ses sentiments sur l'art et ses impressions de nature (écartons l'hypothèse plus probable d'une commande de del Pozzo, qui l'employa, comme on sait, à tant de dessins de toutes sortes); qu'il ait même consacré quelques soirées à ajouter à ces pages les démonstrations d'un certain nombre de figures, nous le concevons tous à merveille. Félibien raconte que, « Annibal Carrache, lui aussi, après avoir vu ce que Léonard de Vinci a écrit sur la peinture, étoit fâché de n'avoir pas eu plutôt entre les mains ces excellents préceptes, par ce, disait-il, qu'ils lui auroient épargné vingt années de travail, s'il les eût lus dès sa jeunesse. » Mais de là à conseiller sérieusement l'impression telle quelle du *Traité* de Léonard, il y avait loin pour le Poussin. Bon pour des amateurs érudits, comme Trichet du Fresne ou M. de Chambray ou Félibien, de montrer leur zèle pour les beaux-arts en faisant imprimer à Paris l'œuvre manuscrite qu'ils ont entendu vanter à Rome, ou la traduction qu'ils en ont faite dans le loisir de leur retraite. Mais le Poussin était avant tout un homme de sens, et il ne fût jamais entré dans son idée de publier, comme règle de l'art de peinture, un recueil de notes et d'observations, duquel il devait écrire lui-même quelques mois après que « tout ce qu'il y avoit de bon dans ce livre se pouvoit écrire sur une feuille de papier en grosses lettres. » Livre excellent à publier comme relique d'un des plus rares génies du monde moderne, et comme pouvant servir à expliquer les admirables peintures qui ont fait sa gloire, le *Traité* de Léonard ne saurait jamais être qu'une suite de renseignements, le plus souvent inintelligibles aux artistes qui n'auront pas observé les mêmes phénomènes, — beaucoup moins profitables que

les traités d'anatomie, de proportions et de perspective de Vesale, d'Albert Durer, de Jean Cousin, d'Abraham Bosse, ou de ce père Matteo Zaccolini, dont le Poussin avait fait copier les écrits dans la bibliothèque Barberine.

Or, par malheur, ce n'est ni comme curieux, ni comme bibliophile, mais comme pédagogue des artistes de son temps, que M. de Chambray a publié le livre de Léonard, et a voulu abriter cette cause sous le nom respecté du Poussin. La dédicace de Chambray et les figures qui accompagnent les deux éditions princeps de Paris eussent toujours été pour nous une preuve suffisante que le Poussin n'avait pas été consulté dans l'affaire, car il se fût, à coup sûr, opposé à la gravure de ses dessins, au moins dans l'état où Trichet du Fresne et Chambray, son complice, les faisaient graver, accompagnés des *gaufes* paysages de Charles Errard, — dont les dessins de paysage n'étaient pas d'ailleurs l'affaire, soit dit en passant, pour l'excuse de ce bon artiste.

Mais, ma foi, la leçon ne s'arrêta pas au silence du Poussin, et le pauvre Chambray but l'amertume jusqu'à la lie. Ce fut ce méchant drôle d'Abraham Bosse, « ce démon de la dissension, » comme l'appelaient ses confrères de l'Académie royale de peinture, qui lui fit la sanglante avanie de le flageller en public, et avec quelles verges? — devinez! — avec les plus cruelles : avec une lettre du Poussin. Il est juste de dire, pour la seule excuse de ce terrible Bosse, que l'on s'était servi contre ses leçons de perspective des prétendus préceptes sur cette même science puisés dans le *Traité* de Léonard. Or Abraham Bosse n'entendait pas raillerie sur la perspective. Lisez à la page 121 et suiv. du *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignées dans l'Académie royale de la peinture et sculpture*, les « remarques faites sur le contenu en plusieurs chapitres d'un traité attribué à Léonard de Vinci, traduit d'italien en

français, par M. Fréart, sieur de Chambray, sur un manuscrit pris de celui qui est dans la bibliothèque de l'illustre, vertueux et curieux M. le chevalier Dupuis à Rome. »  
« ... L'auteur (c'est lui-même, Bosse) et les traitez touchant la perspective ou pourtraiture et peinture estans au-dessus de leur portée (des envieux), ils ont tasché de les rendre inutiles et en diminuer la reputation en substituant un autre qu'ils ont vanté au souverain degré. C'est le *Traité de la peinture attribué à Léonard de Vinci, cy-devant peintre italien très-renommé, traduit*, ainsy que j'ay dit cy-devant, *d'italien en françois, et dédié à nostre premier peintre du roy, M. le Poussin* ; et le mesme encore en italien, dédié à la *Reine de Suède*, par feu M. Du Fresne. Véritablement, ces noms illustres me donnent du respect pour tout ce qui vient d'eux, ou leur appartient en quelque façon ; mais ils sont trop raisonnables pour exiger une soumission aveugle de ceux qui connoissent ces matières ; il leur est avantageux qu'on donne à connoistre que l'on discerne dans ce *Traité* ce qui est d'eux ou de quelque autre, ensemble ce qui est d'une ou d'autre espèce...  
— Ayant leu et veu par plusieurs fois le discours de Léonard de Vinci et les figures en diverses stampes curieusement gravées, j'ay jugé que son manuscrit estant tel qu'il ne le faloit considérer que comme un ramas de pensées écrites en divers temps, à mesure qu'elles venoient en l'imagination de l'Auteur, ou qui les pouvoit avoir recouvrés d'ailleurs (qui peut estre le plus vray), puisque l'on ne doit croire avec raison qu'elles soient d'un mesme esprit, veu leurs grandes inégalitez, ny qu'il les eust mis en un si mauvais ordre, y laissant tout ce qu'il y a de mauvais et de dangereux à suivre, ensemble d'un nombre importun de redites, foiblesses, contradictions et beaucoup d'obscuritez, s'il eust voulu le faire imprimer. Car j'avoue qu'ayant leu dans son Epitre *que doresnavant ce livre doit estre la règle*

*de l'art et la guide de tous les vrais peintres, et, de plus, que M. le Poussin avoit fait la demonstration ligneale de tous les chapitres qui avoient besoin d'estre éclaircis et représentez par des figures, cela me surprit, estant certain que pour arriver à la perfection du vray peintre, il se faut servir de regle, toutes contraires à celles de ce prétendu Léonard de Vinci, duquel je feray voir qu'à la reserve des figures humaines nues, il n'y a rien dedans qui vienne de M. le Poussin. Mais outre toute cette certitude, j'ay voulu pour cause, comme j'ay dit, luy en écrire à Rome, lequel de sa grâce m'a fait la reponse qui suit :*

« J'ay eu quelquefois du plaisir et ay profité des divers  
« jugemens que l'on a fait de moy ainsi à la haste, comme  
« ont accoustumé de faire nos François, qui en cela se  
« trompent trop souvent ; je vous suis redevable d'en avoir  
« jugé favorablement. Si vous me regalez de vos derniers  
« ouvrages, j'en feray le mesme estime que des autres que  
« j'ay de vous, que je tiens très-chers.

« Pour ce qui concerne le livre de Leonard Vinci, il est  
« vray que j'ay dessiné les Figures humaines qui sont en  
« celui que tient Monsieur le Chevalier Du Puis ; mais toutes  
« les autres, soit geometrales ou autrement, sont d'un cer-  
« tain de Gli Alberti, celui-là mesme qui a tracé les plantes  
« (sans doute les *Planches* ou les *Plans*) qui sont au  
« Livre de la Rome Sousterraine ; et les gaufes Paisages  
« qui sont au derrière des figurines humaines de la copie  
« que Monsieur de Chambray a fait imprimer, y ont esté  
« ajonts par un certain Errard, sans que j'en aye rien sceu.

« Tout ce qu'il y a de bon en ce Livre se peut écrire sur  
« une feuille de papier en grosse lettre ; et ceux qui croient  
« que j'approuve tout ce qui y est ne me connoissent  
« pas, moy qui professe de ne donner jamais le lieu de  
« franchise aux choses de ma profession que je connois  
« estre mal faites et mal dites.

« Au demeurant, il n'est pas besoin de vous rien écrire  
« touchant les Leçons que vous donnez en l'Académie, vous  
« estes trop bien fondé. »

Abraham Bosse ajoute qu'il a « été tellement ravi de la communication de nostre Illustre, qu'il remercie ses critiques malins et peu eclairez de la lui avoir procurée, quoyque sans y penser. » Ah ! la belle aubaine en effet pour ce chicanier, affamé de discorde, que d'avoir en main une telle lettre dont la publication indiscrete pouvait, — d'une pierre trois coups, — jeter le froid entre les Chantelou et le Poussin. embarrasser les derniers mois de la vie de ce grand artiste (1), affliger ce bon M. de Chambray, et surtout blesser d'un trait profond Charles Errard, et toute l'Académie royale de peinture dont il était l'un des plus habiles soutiens, Charles Errard qui, à l'apogée de son crédit auprès des surintendants, se pouvait vanter, avec quelque raison, des bons rapports qu'il avait eus jadis à Rome avec le Poussin. Cette malheureuse lettre pouvait faire tout ce

(1) Ce n'est pas qu'Abraham Bosse ne professât pour le Poussin une aussi vive admiration que pas un autre Français de son temps. La démarche du reste et l'envoi de ses livres le diraient assez ; mais nous trouvons encore dans d'autres livres de Bosse l'expression publique du cas singulier qu'il faisait des ouvrages du grand maître : « Pour le Poussin... seulement diray-je que ceux qui suivroient ses mesmes traces pour s'avancer en la pratique de cet art par ce grand goust, ne seroient pas en mauvais chemin ; et pour ceux-là qui feroient eslection de ses œuvres, principalement de celles qu'il a faites depuis huit ou dix ans en ça, ou de pareilles, pourroient bien s'asseurer aussi d'avoir de beaux et bons tableaux, et tels qu'il est assez rare d'en avoir de beaucoup meilleurs, soit histoires, paisages, que plusieurs autres représentations ; estant à mon sens très-universel, et, à un tel point, que j'ay veu mesme des paisages qu'il a faits par divertissement, qui doivent tenir le premier rang en ce genre d'ouvrage. » (*Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessein et graveure, et des originaux d'avec leurs copies*, etc., par A. Bosse, graveur en taille-douce, Paris, 1649.) — Et en un autre endroit, Bosse cite encore « N. Poussin, de présent à Rome, comme tenant le plus haut degré d'excellence en cet art, sur ceux qui sont touchez du goust du bel antique et du Raphaël »

mal et tout cet éclat. Bosse, vous le pensez bien, ne la garda point dans sa poche.

---

*Félibien rêve, lui aussi, de publier le Léonard.*

Quoi que le Poussin en dise dans sa lettre à Abraham Bosse, il n'en reste pas moins certain pour moi que ce maître vénéré avait péché et repêché par imprudence de paroles, et que Chambray eût eu beau jeu en lui rappelant certains éloges intempérants donnés parfois au *Traité* de Léonard, éloges bien capables de faire prendre le change à des esprits de bonne foi. J'en trouve la preuve dans le *factum* de Bosse lui-même, lorsque après avoir amèrement épluché, au nom de l'inflexible perspective, les observations de Léonard souvent mal traduites par Chambray, le méchant Tourangeau « finit pour le présent ses remarques par cette dernière : Si on avoit voulu croire mes sentimens lorsque l'on commença ce travail, il eust esté purgé d'une grande partie de son defectueux : car j'en avois veu un semblable Manuscrit entre les mains d'un nommé Monsieur Phélibien, qui disoit l'avoir pris sur le mesme original dont j'ay parlé cy-devant pour le traduire aussi en nostre langue : mais luy ayant fait remarquer quelques-unes de ces erreurs, et averti que M. de Chambray avoit fort avancé le sien, il abandonna son dessein, et mesme me dit quelques jours après qu'il avoit donné audit sieur de Chambray le Privilége qu'il en avoit obtenu. » — Vers 1650, Félibien était âgé d'une trentaine d'années. Voyez-vous le futur auteur des *Entretiens sur les plus excellents peintres*, préludant à son métier d'historiographe des arts et bâtimens

en rêvant d'être le premier éditeur du *Traité* de Léonard ? Et qui lui avait donc mis en tête, à Félibien aussi, de vouer son temps, pour œuvre de début, à la traduction de ce livre inédit, — si ce n'est quelque parole exaltante du Poussin, alors que le jeune secrétaire de M. de Fontenay-Mareuil (1), l'ambassadeur de France, « s'entretenoit à Rome de tous les livres qui ont traité de l'art de la peinture, avec M. Poussin, » qui allait devenir son demi-dieu, son maître, la raison d'être, le flambeau et le héros de ses *Entretiens* ?

Il est juste de remarquer que, dans son premier volume, imprimé en 1666, c'est-à-dire l'année qui suivit la publication du *Traité* de Bosse et la mort du Poussin, Félibien, qui eut à y raconter la vie et les ouvrages de Léonard, ne

(1) Messire François Du Val, marquis de Fontenay-Mareuil, maréchal des camps et armées du roi, conseiller d'État, nommé à l'ordre du Saint-Esprit, fut deux fois ambassadeur à Rome, en 1641 et en 1647. Lors de sa première ambassade, il y restait encore pendant l'été de 1642; car l'on voit par ses Mémoires (collection Petitot, 1<sup>re</sup> série, t. L et LI) qu'il y assistait à l'affaire du duc de Parme contre les Barberins, et à celle des ambassadeurs d'Espagne et de Portugal. Le P. Nicéron ne dit point que Félibien ait été de cette première ambassade, mais bien de la seconde. Quand le marquis de Fontenay-Mareuil fut envoyé de nouveau de Paris à Rome, le 24 mai 1647, pour obtenir le chapeau de cardinal à l'archevêque d'Aix, le Poussin était revenu depuis bientôt cinq ans à Rome, et Félibien, secrétaire de cette seconde ambassade, avait juste vingt-huit ans. Notez, à l'appui de ce que nous insinuons plus haut, que Félibien prétend avoir *fait copier à Rome*, en 1647, les faibles esquisses du Manuscrit de la Barberine et celles du Poussin, les unes et les autres. Quand il rapporte sa copie du *Traité* de la Peinture, il semble ignorer, au dire de Bosse, que M. de Chambray possède le manuscrit qu'il doit à del Pozzo. En supposant M. de Fontenay-Mareuil revenu de Rome en 1649 (Félibien dit lui-même dans la préface des *Entretiens* avoir demeuré quelques années en Italie), son secrétaire ne perd point de temps, et, avec la généreuse impatience de la jeunesse, veut faire, dès l'année suivante, profiter la France du livre d'art dont parlaient tant les amateurs et les artistes de Rome. — La mère du marquis de Fontenay-Mareuil était parente d'Arnauld d'Andilly, « qui lui a rendu dans ses Mémoires le témoignage le plus honorable ; » et c'est peut-être par suite de cette parenté de son patron que Félibien pencha plus tard vers Port-Royal.



parla de ses écrits qu'avec un embarras singulier : « C'est une perte pour le public, dit-il page 103, d'être privé des remarques qu'il avoit faites sur l'art de la peinture, puisque, par les fragments qui nous restent, l'on voit bien que s'il eust mis luy-mesme au jour ce qu'il avoit écrit de la peinture, il nous auroit communiqué beaucoup de bonnes choses ; » et, page 219 : « Vous avez peut-estre veu ce qu'il a écrit sur la peinture dont je vous parlois tantost et qu'on a donné depuis quelque temps au public. Il avoit fait outre cela plusieurs autres traitez qui ont été perdus après sa mort, ou qui sont entre les mains de personnes qui les gardent secretement. » On sent que la lettre du Poussin pèse sur tout cela ; et Félibien, par ses réticences, semble faire amende honorable, sous les yeux de Bosse, de l'innocent péché de sa jeunesse. — Cependant quand, près de vingt ans plus tard, en 1685, parut la quatrième partie des *Entretiens*, qui renfermait la vie du Poussin, Félibien, redevenu plus libre par le temps écoulé et par la mort de Bosse, quitta ce ton de reniement, et parla avec une certaine franchise des dessins du Poussin et de la publication du Léonard : « Ce fut par le moyen du cavalier del Pozzo que le Poussin eut la communication des écrits de Léonard de Vinci, lesquels estoient dans la bibliotheque Barberine. Il ne se contenta pas de les lire, il dessina fort correctement toutes les figures qui servent pour la démonstration et pour l'intelligence du discours. Car il n'y avoit dans l'original que de foibles esquisses, comme vous pouvez vous en souvenir, puisque je vous fis voir les unes et les autres, qu'on me prêta à Rome, et que je fis copier. — Ne sont-ce pas, dit Pymandre, les mêmes que l'on a gravées dans le *Traité de peinture* que l'on a imprimé en italien et en françois, et que M. de Chambray a traduit ? Il me semble avoir vu une lettre dans les ouvrages de Bosse, que le Poussin lui avoit écrite, par laquelle il paroît n'être point

content qu'on eût fait imprimer ces écrits, et où il traite de *goffes* les figures qu'on y a ajoutées. — Il est vrai, repartis-je, que le Poussin ne croyoit pas qu'on dût mettre au jour ce *Traité* de Léonard, qui, à vrai dire, n'est ni en bon ordre, ni assez bien digéré. Cependant le public est obligé à la peine que le traducteur a prise, parce que les maximes qu'il contient sont excellentes, et donnent de grandes lumières à un peintre intelligent qui s'applique à les lire. Le sieur du Fresnoy, comme vous avez vu, s'en est fort heureusement servi dans son Poëme de la Peinture ; et quelque chose que le Poussin en ait pu dire, il en a tiré beaucoup de lumière. » — Oui, il a beau dire et beau faire, le pauvre Poussin, il s'y est pris trop tard pour condamner ce qu'il avait vanté : c'est à lui, bon gré mal gré, que se doit éternellement attacher la responsabilité de la publication du Léonard ; et nul de ceux qui connaissent son temps et quels oracles étaient ses paroles pour ses compatriotes, ne niera que, sans les dessins du Poussin qui le mirent en crédit, le *Traité* de Léonard n'aurait pas été plus tôt publié par le dix-septième que par le seizième siècle, et il eût attendu, dans la bibliothèque Barberine, le dix-neuvième siècle, — qui publie tout.

Le lecteur sait déjà que je n'entends pas défendre, pied à pied, le *Traité* de Léonard contre les six pages d'impitoyable critique d'Abraham Bosse, au moins à ce point de vue d'utilité que Chambray avait prônée en lui. Je serai toujours le premier à dire que dans ces trois cent soixante-cinq notes intitulées pompeusement chapitres, on ne trouvera jamais que des impressions, recueillies au hasard de l'observation : sur la manière dont l'artiste doit étudier la nature ; sur les proportions, la pondération et le mouvement des corps ; sur les lumières ; sur les gestes et l'expression ; sur les couleurs et leurs reflets ; sur les paysages et leurs perspectives ; — impressions classées sans apprêt,

et presque « sans aucun ordre réglé, » comme dit le Bosse; — des « notes d'occasion, » comme dit mieux encore Venturi. Ces observations ne sont presque jamais théoriques, mais physiques et pratiques; et, quand il s'y agit de perspective, ce n'est point toujours de la géométrale que se préoccupe Léonard, tout mathématicien qu'il soit, mais de la perspective aérienne, dont il calcule les effets. La théorie de l'art ne peut réclamer que les jolis préceptes que l'on rencontre au début du livre, et qui nous conservent une si vivante idée des laborieux ateliers et des ardentes et universelles recherches en tous sens des grands génies de l'Italie au quinzième et au seizième siècle.

Les écrits de Léonard de Vinci sur la peinture ne constituent pas plus un traité de l'art de peindre que les autres papiers qui nous sont parvenus de lui ne forment des traités de mathématique, de dynamique, de physique, d'optique, d'hydrostatique, de géométrie, de mécanique, etc. Léonard avait volontiers la plume à la main. Ce n'était point un paperassier; mais son génie était si inquiet de tous les secrets de la nature, qu'il notait chaque phénomène, et souvent les plus simples, comme pouvant le conduire sans doute aux lois générales ou aux voies cachées de l'ordre universel. Attentif à tout, il portait dans tout sa grâce mystérieuse et les formes subtiles et fantastiques de son esprit, jusque dans cette écriture retournée, à l'hébraïque, entrecoupée de croquis à la plume, où lui seul pouvait lire sans miroir les observations que chaque jour apportait à l'immense trésor de sa science. Il n'est pas un artiste de quelque valeur qui n'ait écrit à part soi, et pour son profit et usage, certaines remarques sur l'art qu'il exerce. Léonard, questionnant sans cesse la nature avec cette intelligence elliptique et pénétrante qui lui assure une faveur particulière auprès des philosophes, en a écrit plus qu'un autre, voilà tout. Il paraît certain en tout cas (Abraham Bosse aurait

raison) qu'il n'a jamais songé à faire ce que nous appelons un livre ; la vie de cet homme d'une universalité prodigieuse a été assez longue, Dieu merci ! pour lui laisser le loisir de se faire imprimer. Tout au plus pourrait-on croire qu'il ait pensé, en écrivant certains préceptes, à l'Académie de peintres et d'architectes florissante à Milan sous sa direction.

---

*Les papiers de Léonard.*

Ce n'est point trop notre affaire de parler des papiers de Léonard. Et cependant comment me défendrai-je d'en dire les quelques mots qui me viennent à la plume, quand la France, ses rois, ses armées, ses révolutions, se trouvent si singulièrement intervenir dans l'histoire de ces précieux manuscrits, tantôt pour leur ruine, tantôt pour leur salut, comme si la grande âme de Léonard appartenait à notre pays par je ne sais quel pacte mystérieux.

Déjà, lors de l'entrée des Français à Milan, avait disparu, suivant Vasari et Lomazzo, l'un de ses Traités de l'anatomie du cheval. Nous verrons qu'il en survécut sans doute des fragments, puisqu'il s'en retrouva, plus tard, chez Melzi, où le même Lomazzo les admira. Et ce sont les mêmes, apparemment, que l'Angleterre se vante de posséder aujourd'hui. — En 1516, François 1<sup>er</sup>, revenant triomphant d'Italie, ramène avec lui le vieux Léonard, qui, las du mauvais vouloir des Florentins et de Rome, vient s'établir en France, où il apporte ses dessins et ses papiers. Le 18 avril 1518, Léonard fait son testament : il désire être enterré dans l'église de Saint-Florentin, à Amboise, et institue héritier de ses livres, de ses instruments et de ses

dessins, François Melzi, gentilhomme milanais, son élève favori, qui, après lui avoir autrefois prêté son logis à Milan, l'avait suivi fidèlement jusqu'aux bords de la Loire. Un an après, le 2 mai 1519, Léonard de Vinci meurt dans ce château du Clous à Amboise, d'où il avait daté son testament. Melzi annonce aux frères de Léonard la mort du grand peintre par une lettre écrite d'Amboise le 1<sup>er</sup> juin 1519; puis lui-même, ayant rendu à son cher maître les derniers honneurs, recueille les papiers et dessins que celui-ci lui avait légués, et repart pour Milan en emportant avec lui toutes les reliques sacrées de la pensée et de la science de Léonard, qui nous avaient un moment appartenu. « François Melzo, en mourant, laissa les ouvrages de Léonard, dans sa maison de Vavero, à ses fils, qui, ayant des goûts et des emplois différents, négligèrent ces trésors et les dispersèrent bientôt. Lelio Gavardi en détourna ce qu'il voulut... » Voir, pour la suite de l'étrange destinée qui attendait en Italie les manuscrits de Léonard, je ne dirai plus la lettre de Mariette au comte de Caylus, ni Trichet Du Fresne, ni l'éditeur de 1716, mais le récit même que nous venons de citer de Jean Ambroise Mazenta, lequel tint un moment dans ses mains toute cette part de l'héritage de François Melzi, dédaignée par son fils Horace. Venturi nous a donné en français, et Guillaume Manzi en italien, ce curieux document, dont Du Fresne s'était servi, sans l'avouer, et que, nous l'avons dit plus haut, l'éditeur de 1716 nous avait du moins signalé. Grâce à Mazenta, à Mariette et à Venturi, on suit ces inestimables feuillets, confidents hiéroglyphiques et encyclopédiques de l'un des génies les plus ouverts à la fois et les plus fermés du seizième siècle, depuis l'heure où Melzi les ramène d'Amboise jusqu'à celle où, après avoir passé et s'être dispersés dans les mains de Lelio Gavardi d'Asola, des Mazenta, de Pompeo Leoni, de Polidoro Calchi, de Charles Emmanuel de Sa-

voie, d'Ambrosio Figini, d'Ercole Bianchi, du cardinal Frédéric Borromée, il en entra, par la libéralité de Gui Mazenta, en 1603, un volume dans la bibliothèque Ambroisienne, — c'était le fameux *Traité de la Lumière et des Ombres*, — et où Galeas Arconato, ayant reconquis de Pompeo Léoni une part considérable des autres manuscrits de Léonard, les déposa, en 1637, réunis en douze volumes, dans la même bibliothèque de Milan, laquelle fut encore, en 1674, gratifiée d'un quatorzième volume par Horace Archinto. — Ces quatorze volumes, qui avaient été réduits à treize par la réunion de deux en un seul, se trouvaient donc dans l'Ambroisienne depuis cent soixante ans, lorsqu'en avril 1796 « les manuscrits autographes de Léonard de Vinci furent saisis à Milan par les commissaires de la République française et transportés à Paris. L'un de ces manuscrits, déposé à la bibliothèque nationale, fut repris par les alliés en 1815. Les douze autres, qui avaient été placés à la bibliothèque de l'Institut (par ordre du Directoire exécutif), y sont encore aujourd'hui. » (*Dictionnaire des pièces autographes volées aux bibliothèques publiques de la France*, Paris, Panckoucke, 1853.) A peine les douze volumes faisaient-ils partie de la bibliothèque de l'Institut de France, qu'ils fournissaient matière au travail déjà tant cité par nous sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard, par « le citoyen Venturi, habile professeur de physique à Modène, qui, ayant séjourné en France pendant la guerre qui ravageait son pays, s'y était concilié l'estime et l'amitié de tous les savants. » Cet essai, de cinquante-six pages, reste jusqu'à ce jour la plus sérieuse étude publiée en France sur Léonard, comme recueil de faits nouveaux et critique de faits douteux. Le volume qui avait été déposé à la bibliothèque nationale, et qui retourna à Milan en 1815, était un « in-folio de trois cent quatre-vingt-douze feuilles,

qui portait sur le carton le titre suivant imprimé en or : *Disegni di macchine delle arti secreti et altre cose di Leonardo da Vinci raccolte da Pompeo Leoni.* » — Les auteurs du *Dictionnaire des pièces autographes volées*, MM. Lalanne et Bordier, nous signalent dans les douze volumes qui nous sont restés des lacunes et des ravages désolants ; et des mutilations de ces volumes auraient été formés, semble-t-on conclure, les « deux volumes in-4° remplis d'écriture et de dessins de Léonard de Vinci » vendus à Lord Ashburnham par M. Libri. — J'enseignerais bien un moyen de rendre inutile ou beaucoup moins regrettable le retour d'aussi honteux sacrilèges.

Et d'abord la France doit des soins de plus d'une sorte à la mémoire de Léonard. La poussière humaine qui fut le corps de ce sublime génie repose (Dieu sait où) sous les dalles de l'église d'Amboise. Son petit château du Clous, qui jadis était proche d'Amboise, quand le roi l'y logea, existe encore de nos jours, et, par l'agrandissement de la ville, y attient aujourd'hui. Qui est venu de Florence, qui de Milan, qui de Paris, qui d'Amboise, interroger au Clous l'ombre ou le souvenir de Léonard ? Qui a gratté les inscriptions funéraires de Saint-Florentin pour y trouver le nom de Léonard ? Ne serait-il pas vraiment bien digne de la France, qui fut sa dernière patrie, et à laquelle il était venu consacrer les dernières imaginations de sa vieillesse, de lui sculpter un monument dans l'église où il désira être enterré ? Si celui de qui nous tenons la *Joconde* et la *Lucrezia Crivelli* ne mérite pas de nous un peu de marbre ou de bronze, disons à Florence de venir chercher les os de son glorieux enfant, et qu'elle les emporte à Sainte-Croix à côté de ceux de Michel-Ange. — Ne serait-il pas vraiment bien digne de la France, qui, la première, imprima son *Traité de la Peinture*, et à laquelle la victoire a conquis, mieux vaut dire rendu le trésor des manuscrits autographes

de Léonard de Vinci, de faire imprimer à l'imprimerie impériale ces douze cahiers avec le *fac-simile* des dessins qui les accompagnent? Trois hommes ont feuilleté, en France, les papiers de Léonard : voyez quel profit y ont trouvé Venturi en 1797, — Libri en 1840 (*Histoire des sciences mathématiques en Italie*), M. Delécluse (1) en 1841 (pour l'*Artiste*); tout le monde y puiserait encore, çà et là, chacun pour son étude, mille observations précieuses. N'avez-vous pas vu au Louvre le feuillet de la main de Léonard, acquis à la vente du roi de Hollande, et sur lequel se retrouvent confondues les visions de toutes sortes qui assaillaient à la fois cette merveilleuse intelligence : un croquis pour sa *Cène*, des figures pour son *Adoration*, un système de baromètre ; que sais-je ? — La superbe publication que je propose ferait connaître, dans toute la variété de ses études et de ses préoccupations, un des plus admirables génies qui aient charmé l'humanité : elle honorerait plus la France que l'impression fastidieuse de tel ou tel dossier diplomatique, et montrerait nos conquêtes profitant noblement aux jouissances des amateurs et au progrès des arts dans l'univers entier. Léonard serait là, — tout lui-même ; — et c'est Léonard aussi que Chambray, et avant lui Del Pozzo, eussent dû chercher dans le *Traité de la peinture*.

(1) Si nous osions provoquer un savant à cette belle entreprise, l'éditeur que nous choisirions à Léonard serait M. E.-J. Delécluse. Son érudition d'art est variée et solide ; nul aujourd'hui et dès longtemps ne connaît mieux que lui le magnifique génie du seizième siècle italien. Les papiers de Léonard, son langage, les capricieuses habitudes de sa plume, lui sont familiers. N'est-ce pas lui, qui feuilletant ces papiers après M. Libri, y a glané cette belle trouvaille du canon à vapeur, l'*architonnerre*, invention d'*Archimède*, qu'il a publiée dans l'*Artiste* de 1841, avec le *fac-simile* d'une page de Léonard calquée par lui. Ce que nous lui demandons, c'est de faire pour tous les feuillets des manuscrits de Léonard ce qu'il a fait pour celui-ci, voire seulement d'en bien lire le texte et d'en bien calquer les croquis.



Dieu nous garde d'ouvrir ici les livres et manuscrits de Léonard ; nous avons bien assez, comme on le voit, d'en raconter l'histoire extérieure. Cependant, pour éclaircir de notre mieux les aventures du *Traité de l'art de peindre*, qui nous occupe ici particulièrement, force nous est de chercher un peu partout les origines si ténébreuses de cet enfant perdu du grand maître. Disons tout de suite qu'on ne trouve nulle part, ni dans les manuscrits de la bibliothèque de l'Institut, ni dans ceux de l'Ambroisienne, ni dans ceux de la Barberine, ni dans ceux d'Angleterre, l'autographe du *Traité de la Peinture*, et c'est l'opinion aujourd'hui courante (au moins celle de M. Delécluse et de Venturi), que ce fameux *Traité* n'est qu'une compilation des observations éparses de Léonard, qui se rapportent de près ou de loin à la science du peintre. De qui serait alors la compilation ? On ne saurait le dire. De quelle date ? Ah ! elle est vieille déjà.

On s'occupa beaucoup, dès le seizième siècle, des papiers de Léonard. Lomazzo, énumérant les inventions et les écrits du grand peintre, qu'on a dit à tort être son maître, s'exprime de la sorte (*Idée du Temple de la Peinture*, chapitre iv, *des anciens et des modernes qui ont écrit sur l'art*) : « Le plus digne de mémoire de tous ces écrivains, c'est Léonard de Vinci, qui enseigna l'anatomie des corps humains et des chevaux, que j'ai vue chez François Melzi, dessinée divinement de sa main. Il démontre encore par figures toutes les proportions des membres du corps humain ; il écrivit sur la perspective des lumières, sur la manière de dessiner les figures plus grandes que le naturel et beaucoup d'autres livres où il enseigna quels rapports pouvaient avoir les mathématiques avec les mouvements et les effets, et montra l'art de dessiner les paysages avec facilité. Toute l'Europe est pleine de ces *Traités*, et ils sont tenus en très-grande estime par les

connaisseurs, parce qu'ils jugent qu'ils ne pourront faire plus que ce qu'un tel homme a fait... » *L'Europe entière est pleine de ces Traités*, cela veut-il dire qu'en 1590 la réputation de ces écrits, « dont aucun ne se trouvait imprimé, » s'était fort répandue au delà des Alpes, ou bien qu'il en courait déjà des copies et des extraits partout? Je ne vois point d'ailleurs dans tout cela de Traité proprement dit de la peinture ; mais j'y retrouve tous les éléments dont se forma le livre imprimé plus tard par Trichet Du Fresne, et jusqu'aux dernières parties publiées bien postérieurement par Manzi. Trichet Du Fresne n'avait pas manqué, à la fin de sa Biographie de Léonard, de donner la liste de ses écrits, non-seulement de ceux dont le Vasari, le Borghini et le Lomazzo avaient parlé, mais de ceux aussi dont il trouvait mention dans les divers chapitres du livre qu'il publiait : le *Traité de l'Anatomie humaine* et celui de l'*Anatomie des chevaux*, le *Traité de Perspective*, le *Traité de la Lumière et des Ombres*, le *Traité du Mouvement des corps* et celui de l'*Équilibre des corps* : et Du Fresne n'observait pas qu'il y avait beaucoup de tous ces Traités-là dans celui de la peinture, qu'il éditait.

Nous avons traduit le paragraphe où Trichet Du Fresne parle du peintre milanais, qui, passant par Florence, montra à Vasari le *Traité de la Peinture* de Léonard, qu'il se proposait d'imprimer à Rome. Tout le passage de Vasari même est bon à connaître : « Une grande partie de ces papiers sur l'anatomie humaine est dans les mains de M. Francesco da Melzo, gentilhomme milanais, qui, du temps de Léonard, était un très-bel enfant et fort aimé de lui, aussi bien qu'aujourd'hui c'est un bel et aimable vieillard qui chérit ces papiers et les garde comme des reliques en même temps que le portrait de Léonard, d'heureuse mémoire; et, quand on lit ces écrits, il semble impossible que ce divin esprit ait aussi bien raisonné sur l'art et sur les muscles,

et les nerfs, et les veines, et avec tant de science sur toute chose. Il y a encore d'autres écrits de Léonard entre les mains de N. N., peintre milanais ; ils sont en caractères tracés avec la main gauche à rebours, et traitent de la peinture et des manières du dessin et du coloris. Il n'y a pas longtemps que cet artiste-là vint me voir à Florence, désirant imprimer cet ouvrage, et le porta à Rome pour donner suite à son projet, et je ne sais pas ce qui sera advenu de cette affaire. » — Dans la première édition de ses *Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens*, publiée par lui à Florence en 1550, Vasari ne dit mot des écrits de Léonard sur la peinture et ne raconte aucunement la visite du peintre milanais. Ce n'était donc *pas longtemps* avant la seconde édition de son livre, c'est-à-dire avant 1568, que Vasari reçut cette visite et vit partir pour Rome les papiers de Léonard (car, à la description, il n'est pas douteux qu'il ne fussent bien de Léonard). — Qu'arriva-t-il à Rome ? Que fit le Milanais de son précieux manuscrit ? Je ne crois pas, quant à moi, que cela vint du fonds rapporté d'Amboise par Melzi ; et j'imaginerais plutôt un élève obscur de Léonard, ayant recueilli, soit dans le désordre de l'entrée des Français à Milan, soit lors de l'expatriation de son maître, un cahier de notes de Léonard, relatives à la peinture. Je ne me crois point en droit de révoquer en doute le témoignage si précis de Vasari, décrivant l'écriture et le sujet du cahier qui va à Rome ; s'il y a compilation, c'est Léonard qui se sera compilé lui-même. Il n'y avait point d'ordre à cela, ou plutôt le Milanais n'en sut pas mettre ; mais il y avait de très-nobles et de très-savants préceptes, voire même de très-mystérieux, ce qui ne gâtait rien à l'intérêt du livre. — Pour le faire imprimer, il fallait bien en traduire l'étrange écriture, et, puisque je suis en train de faire du roman, je dirai tout net que j'entrevois dans le manuscrit de la bibliothèque du

Vatican, publié en 1817 à Rome, par M. Gugl. Manzi, une copie exécutée assez naïvement par mon peintre milanais, en vue de l'impression qu'il avait méditée de si loin.

M. Manzi (celui-là encore, reconnaissant fatalement la destinée des œuvres de Léonard, francisa l'édition définitive du *Traité de la Peinture*, en la dédiant au roi de France Louis XVIII), M. Manzi raconte que le manuscrit découvert par lui dans la bibliothèque du Vatican « appartenait antérieurement à la bibliothèque des ducs d'Urbin et passa, avec le reste des livres de ces princes, dans celle du Vatican, quand, par la mort du duc Francesco Maria de la Rovere, dernier de la famille, ses États furent réunis au domaine pontifical. Le Ms. qui nous occupe est écrit sur papier de format in-4° et doit être considéré comme du XVI<sup>e</sup> siècle. L'écriture n'est pas mauvaise et pèche seulement parfois dans l'orthographe ou la ponctuation, laquelle est tout à fait défectueuse; les figures sont dessinées à la plume et intercalées en leur place au milieu des chapitres; il s'y rencontre fort rarement quelques petites notes du copiste, que l'éditeur a placées dans son livre comme elles le sont dans le Ms.; et il ne l'a point fait sans intention, parce qu'elles prouvent le soin et l'exactitude de cet homme, qui devait être, sans aucun doute, élève de Léonard; par le dialecte dont il se sert on le reconnaît pour un Lombard; enfin, M. Manzi ne croit point se tromper en attribuant le mérite de cette copie, soit à Francesco Melzo, soit à Salay, ou à un autre des disciples de Léonard. » Je ne crois point, quant à moi, que M. Manzi devine mal en attribuant son manuscrit à un élève de Léonard; mais je ne veux point admettre que cet élève soit Melzi ni Salay. Je suis trop convaincu que le copiste est l'homme de Vasari, et Vasari, qui a si vite oublié le nom de cet artiste de passage, semble, par le portrait qu'il trace de Melzi, le connaître personnellement, et sa mémoire n'eût laissé échapper ni

le nom de Salay, qu'il écrit à quelques lignes de là, ni celui d'aucun des bons artistes qui conservèrent longtemps, dans toute l'Italie, la gloire de l'école de Léonard. Ce méchant peintre, qui copiait si maladroitement les croquis de son maître, avait indubitablement son écriture et ses dessins sous les yeux, et il a pour eux un respect et des scrupules admirables, témoin la note citée par Manzi : « *Errore occorso per la Littera che è mancina, e perchè era tratteggiata su una altra carta al contrario ;* » — et ailleurs : « *Era sotto di questo capitolo un rompimento di montagna, per dentro delle quali rotture scherzava fiamme di fuoco, disegnate di penna, ed ombrate di acquerella, da vedere cosa mirabile e viva ;* » — ailleurs enfin : « *Era a meglio questo capitolo una cittade, in iscorto della quale cadeva una pioggia rischiarata a loco a loco dal sole, tocca d'acquerella, cosa bellissima da vedere, pur di man propria dell' autore.* » Vous le voyez, l'existence du *Traité autographe de Léonard sur la Peinture* n'est pas contestable. Quant à dire que Léonard nous l'ait laissé comme un ouvrage complet, tout le monde en avait déjà douté, et le manuscrit du Vatican fournit la preuve matérielle que tout le monde avait raison. En deux endroits différents, pages 189 et 196, l'honnête copiste signale des lacunes dans le manuscrit original et, bien mieux, donne le titre de deux chapitres que Léonard avait indiqués en leur place et qu'il a oublié de traiter. Quant au livre en lui-même, le manuscrit du Vatican nous le montre infiniment plus considérable et plus complet que nous ne le connaissions jusque-là ; et j'avoue ne point comprendre pourquoi les copistes du dix-septième siècle l'avaient diminué de plus de moitié, et avaient supprimé des parties aussi intéressantes que celle où Léonard compare son art favori avec la sculpture, la poésie et la musique, qu'il pratiquait également, et aussi importantes que ses recherches sur la lumière et les ombres, sur la

perspective, la perspective qui tient tant de place dans les arts durant ce dix-septième siècle, et sur la nature intime des arbres, des plantes et des nuées, enfin sur tous les accidents du paysage. Ce qui semble singulier, c'est que les copies anciennes qui avaient servi aux éditions antérieures, et qui ne donnaient que trois livres à peine sur huit, avaient cependant emprunté, soit au manuscrit original, soit à la copie des ducs d'Urbin, les petites figurines que Léonard avait dessinées pour l'explication de ses théories. L'édition donnée à Florence en 1792, d'après un manuscrit du palais Riccardi, attribua à Étienne de La Belle ses dessins, qui étaient des copies de ceux de Léonard. Le manuscrit que vit Félibien dans la bibliothèque Barberine (1), et d'après lequel avait été transcrite la fameuse copie del Pozzo,

(1) M. Delécluse, examinant les travaux scientifiques de Léonard, recommande « outre les observations sur l'écoulement des eaux qui sont répandues dans ses divers manuscrits, le *Traité complet* qu'il a fait sur cette matière, et qui se trouve à la bibliothèque Barberine. Il porte le titre de : *Del moto e misura dell' acqua di Leonardo da Vinci*, et a été imprimé in-4°, à Bologne, en 1828, avec un assez grand nombre de figures gravées d'après les dessins originaux de Léonard. Cet ouvrage est extrêmement curieux. » — M. Manzi, dans une note de son édition du *Traité de la peinture*, avait prévenu, depuis vingt-quatre ans, que « le manuscrit sur le mouvement et la mesure des eaux, copié bien nettement (*nitido*) d'après les autographes de Léonard, était conservé à la bibliothèque Barberine sous le numéro 3,457, et portait à la fin cette note : Ces neuf livres du *Mouvement et de la mesure de l'eau*, par Léonard de Vinci, ont été extraits, recueillis (*raccolti*) de ses divers manuscrits, et mis en ordre par le frère Louis-Marie Arconati, dominicain, professeur de théologie, en 1645. — C'est sans doute, ajoute M. Manzi, la copie des originaux généreusement donnés par la famille Arconati à la bibliothèque Ambroisienne depuis 1637. » La date de 1645 ne permet pas de croire que le traité de peinture copié bien plutôt pour del Pozzo dans la bibliothèque Barberine y soit venu en même temps que le traité d'hydraulique ; au contraire, la compilation du frère Arconati put être motivée par la présence dans la Barberine du *Traité de la peinture*. Le fait de compilation patente du *Traité d'hydraulique* pourrait servir d'argument à ceux qui ont prétendu que celui de la peinture était compilé, lui aussi, d'après les divers papiers de Léonard, et je ne dirais pas non, n'étaient la phrase de Vasari, et le manuscrit publié par le bibliothécaire de la Vaticane.

existe encore dans cette bibliothèque, sous le n° 834 (1). M. Manzi nous apprend que le manuscrit Barberini contient des petites figures, qui, comme celles du manuscrit Riccardi, sont à peu près conformes à celles du manuscrit de la Vaticane. Il y a même à ce sujet une observation curieuse à faire. En rapprochant les petits croquis assez informes que M. G. Francesco de Rossi a copiés en *fac-simile* d'après le manuscrit de la Vaticane, pour l'édition que publiait M. Manzi, en les rapprochant, dis-je, des dessins gravés d'après le Poussin pour les éditions de Paris, je trouve, à ne pouvoir s'y méprendre, que Poussin, chargé par del Pozzo de dessiner les figures explicatives du *Traité de Léonard*, avait usé de son bon sens et de son goût ordinaires en s'attachant à copier, d'une proportion un peu plus forte, les petites figures que l'auteur du manuscrit avait imitées d'après les croquis du maître. Ainsi, prenant pour moyen de comparaison les planches de l'édition de Manzi et celles de la réimpression de Chambray en 1716, qui, nous l'avons dit, ont la prétention d'avoir été gravées au trait d'après les dessins du Poussin, il saute aux yeux que la figure 1 du Poussin doit sa naissance à la fig. 13 de la planche III de Manzi; — la fig. 4 Poussin aux fig. 18, planche IV, Manzi; — la fig. 5 Poussin à la fig. 3, pl. III, Manzi; — la fig. 6 Poussin à la fig. 4, pl. III, Manzi; — la fig. 9 Poussin à la fig. 9, pl. III, Manzi; — la fig. 12 Poussin à la fig. 13, pl. III, Manzi; — la fig. 13 Poussin à la fig. 48, pl. VII, Manzi; — la fig. 15 Poussin à la fig. 16, pl. IV, Manzi; — la fig. 18 Poussin à la fig. 17, pl. IV, Manzi; — la fig. 19 Poussin à la fig. 19, pl. IV, Manzi; —

(1) C'est donc à tort qu'on avait dit à Venturi que ce manuscrit était aujourd'hui dans la bibliothèque Albani. La méprise vient peut-être de ce fait que les livres del Pozzo ont passé dans la bibliothèque Albani, et, s'il y avait là un manuscrit du *Traité de Léonard*, ne serait-ce point en définitive celui décoré des dessins du Poussin ?

la fig. 20 Poussin à la fig. 20, pl. IV, Manzi ; — le cheval, fig. 21 Poussin à la fig. 21, pl. IV, Manzi ; — la fig. 24 Poussin à la fig. 26, pl. V, Manzi ; — la tête de la page 248 Poussin à la fig. 27, pl. V, Manzi ; — enfin, la fig. 25 Poussin à la fig. 29, pl. V, Manzi (1).

Poussin, on le voit, a pris tout ce qu'il a pu, et il ne tint pas à lui que del Pozzo n'eût une consciencieuse copie du Léonard. Le mal est que nous avons tous voulu, et Chambray le premier, trouver le Poussin et son génie, là où Poussin n'avait voulu être que l'interprète intelligent d'un méchant copiste de Léonard. — Aujourd'hui l'interprétation du Poussin nous gêne ; et nous préférons, non pas sans raison, les naïfs griffonnages d'un maladroit élève de Léonard, qui cherche à calquer les croquis de son maître, à d'habiles dessins qui n'ajoutent rien à la gloire du Poussin et troublent notre illusion. Tenons-nous-en donc désormais aux *fac-simile* de M. de Rossi, de même que l'édition de M. Manzi doit faire négliger celle de Trichet Du Fresne, et ne nous souvenons des dessins de notre Poussin que comme d'une œuvre de complaisance, exécutée par lui, dans les jours un peu besogneux de sa jeunesse, pour un patron auquel il avait des obligations infinies.

---

*Des observations du Poussin sur la Peinture et des Conférences  
de l'Académie Royale.*

Cette publicité que le Poussin trouvait mauvais qu'on eût donnée au *Traité de Léonard*, et que nous lui avons

(1) Bon nombre de ces figurines, dessinées par Léonard pour son traité de la peinture, avaient déjà été publiées dans la troisième planche des *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci, scritte da Carlo Amoretti* (Milano, 1804).



vu refuser si résolument à ses propres élucubrations, lui-même allait la subir, non pas cent trente ans, mais sept ans à peine après sa mort. C'est en vain qu'il avait écrit à Chantelou : « J'ai cru qu'il étoit plus convenable de ne pas laisser voir le jour aux observations que j'ai commencé à ourdir sur le fait de la peinture... Si je vis, cette occupation sera celle de ma vieillesse ; » — le premier historien de quelque importance qui se mêlait de raconter sa vie, J.-P. Bellori, ignorant, il faut le croire, cette répugnance manifestée par le Poussin à ses amis de Paris, copiait dans la bibliothèque du cardinal Camillo Massimi les quatre à cinq feuillets contenant les *Misure sopra la statua d'Antinoo, veduta di faccia e veduta di profilo*, et les *Osservazioni di Nicolò Pussino sopra la Pittura*, et les imprimait aux dernières pages de son volume *le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni (Roma, 1672.)* — Pour motiver et authentifier la publicité qu'il donnait à ces deux pièces, Bellori ne manquait pas de déclarer que ces « observations et notes sur la peinture, à la manière de Léonard de Vinci, étaient de peu d'étendue, mais importantes (*poche ma degne*), parce que Nicolas avait dans l'esprit d'en former, dit-on, un traité dans sa vieillesse. » et Bellori y ajoutait encore, pour se couvrir, qu'elles avaient été communiquées au peintre Pierre Lemaire par la confiante amitié du Poussin.

Félibien, auquel les Chantelou avaient prêté leur correspondance du Poussin et qui ne pouvait donc ne pas connaître la lettre de 1650, eut le bon goût de ne point traduire alors les cinq pages publiées par Bellori, et elles restèrent, non pas ignorées, mais non traduites dans la langue maternelle du grand maître, jusqu'à la *vie du Poussin* de Gault de Saint-Germain (Paris, 1806). Gault de Saint-Germain, violant après un siècle et demi la défense ou plutôt la défiance du Poussin, traduisit ses *observations sur la peinture* — et

fit bien, parce que rien de la pensée d'un tel homme ne doit être perdu : seulement il eût mieux fait de les mieux traduire. Je m'étonne que M. Quatremère de Quincy ne les ait pas données en note de la lettre à Chambray : c'est leur vraie place ; et ces observations doivent, à mon sens, faire partie de toute édition des lettres du Poussin. — Félibien disait avec raison que « les Mémoires que le Poussin avait laissés étaient plutôt des études et des remarques qu'il faisait pour son usage que des productions qu'il eût dessein de donner au public. » Quant à leur valeur comme théorie, elles sont certainement d'une pensée fort élevée, un peu obscure aussi à force d'ellipse et d'élévation, et comme il appartenait à un homme qui savait mieux se faire *entendre par ses ouvrages, n'étant pas son métier de savoir bien écrire*. Pour la clarté, comme pour la forme, elles ne sont que trop « dans la manière de Léonard. »

A la fin du siècle passé, un anonyme, qui ne manquait pourtant ni de bon sens ni de bon savoir, écrivait ceci, dans une *lettre à Winckelman au sujet de ses réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la Peinture et la Sculpture* : « Il serait à souhaiter qu'à l'exemple de Pamphile et d'Apelles, les artistes prissent eux-mêmes la plume pour découvrir les secrets de leur art à ceux qui pourraient retirer quelque utilité de leurs leçons.

Ma di costor, che a lavorar s'accingono  
Quatro quinti, per dio, non sanno leggere.

SALVATOR ROSA, *Sat.* III.

Il y en a cependant deux ou trois qui méritent quelque éloge à cet égard ; les autres qui ont voulu écrire sur leur art ne nous ont donné que des catalogues historiques des ouvrages de leurs compéteurs : tel est, entre autres, le *Traité sur la Peinture et la Sculpture* que Pierre de Cortone et Ottonelli

ont composé de concert, dans lequel on chercherait vainement la moindre instruction, et qui n'est qu'une répétition de ce qu'on trouve beaucoup mieux dit dans cent autres ouvrages ; de manière que toute l'utilité de ce livre se borne à :

Ne scombris tunicæ desint piperique cuculli.

*Sectani Sat.*

De quelle faiblesse, de quelle ineptie même ne sont point les Réflexions sur la Peinture du grand Poussin, que Bellori a tirées d'un manuscrit de ce peintre, et qu'il a jointes à sa vie comme quelque chose d'admirable ! »

Ce n'était point l'avis de M. Ravaissou, lorsqu'il puisait ces jours derniers, pour son éruditissime travail *de l'enseignement du dessin dans les lycées*, d'abondantes citations, de lumineux préceptes dans les quelques savantes et tant soit peu mystiques *observations* du Poussin. Il est certain qu'on retrouve, au fond de ces réflexions condensées d'un grand esprit, le caractère de bon sens, de noble gravité et de pénétrante intelligence de son art qu'il a répandu en causeries amicales dans ses lettres aux Chantelou ; je dirai pourtant que sa correspondance nous fait mieux connaître son esthétique et entrer plus aisément dans ses œuvres. Tout confus et abstraits qu'ils s'offrent à nous, ces Théorèmes du Poussin sur les bornes de l'art et sur ses rapports avec la nature, sur l'action, c'est-à-dire le geste et l'expression, sur l'idée de la beauté, sur l'infinie nouveauté des mêmes sujets, et sur la grande et simple manière dont il faut les saisir ; — tout cela est à cent piques de génie au-dessus des didactiques formules de Testelin et de l'Académie Royale.

A Dieu ne plaise que je fasse pourtant la guerre à cette noble Académie Royale et à la haute idée qu'elle avait de

l'art et de son enseignement. Les conférences des premiers Académiciens, telles que nous les a conservées Félibien et celles résumées par Henry Testelin, déposent du travail persévérant de l'Académie à la recherche des problèmes supérieurs de l'art, et, si nous les examinons de bien près, nous verrions que ces leçons n'ont été longtemps animées que du souffle de ce pauvre Poussin, dont les Académiciens ont cherché après sa mort à paraphraser et à deviner, en les rapetissant, les simples et fortes théories.

On n'a pas, je crois, assez remarqué l'intéressant avant-propos historique de la *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux, ouvrage enrichi de la gravure des dessins tracés pour la démonstration de ce système* (à la Calcographie du Musée Napoléon, 1806). — L'auteur de la Dissertation, — si ce n'est M. Denon, ce doit être M. Lavallée, — raconte, en homme fort au courant des anciens registres et papiers de l'Académie Royale, un incident peu connu jusqu'ici de l'histoire de cette Académie et de ses Conférences. Après avoir rappelé qu'en 1667 Félibien avait été chargé par M. Colbert de recueillir les conférences de l'Académie, de les rédiger et de les mettre au jour, mon auteur poursuit ainsi : « Plusieurs membres, peu satisfaits de la rédaction des conférences que Félibien avait mise au jour en 1669, témoignèrent à M. Colbert leur mécontentement sur les méprises qui s'y étaient glissées. Mais, prévenu par MM. Dumets et Perrault, en faveur de cet écrivain, le ministre se contenta d'ordonner que l'imprimé serait examiné par l'Académie pour corriger les fautes qui pourraient s'y trouver et qu'à l'avenir le rédacteur ne ferait point imprimer d'ouvrage sur les conférences sans l'avoir soumis à l'Académie, qui l'examinerait de nouveau dans les séances particulières. C'est peut-être à cette mésintelligence entre l'Académie et Félibien qu'il faut attribuer la perte d'une

partie de ces discours, qui devaient au moins être curieux, si tous n'étaient pas utiles, et l'on présume que Henry Testelin ne fut pas entièrement étranger à ces tracasseries. »

Si l'Académie n'a pas été contente du travail de Félibien (nous le trouvons, nous, plus intéressant que celui de Testelin, en ce que Félibien, du moins, nomme les gens, et ces conversations sur l'art sont partant animées par la célébrité des interlocuteurs), — c'est qu'alors il vaut mieux chercher l'essence de l'esprit de l'Académie dans le recueil de procès-verbaux, de tables et d'estampes que Henry Testelin, secrétaire de la Compagnie, publia sous le titre de *Sentimens des plus habiles Peintres sur la pratique de la Peinture et Sculpture, mis en tables de préceptes, avec plusieurs discours académiques*. Il est évident que les *discours académiques* lus en présence de Colbert en 1670 et 1672, et résumés de conférences antérieures, prétendent à former un ensemble, un corps de doctrine : « 1° sur l'usage du trait et du dessin ; 2° sur les proportions ; 3° sur l'expression générale et particulière ; 4° sur l'ordonnance ; 5° sur le clair et l'obscur ; 6° sur la couleur. » — Autant de *Tables de Préceptes* correspondant à ces *Discours* ; et les estampes gravées par Audran et Testelin lui-même complètent les démonstrations. C'est un cours officiel de peinture, bien trop géométrique vraiment, sans parti pris, et le plus stérile des livres. Tout mince que soit le livre de Testelin, la lettre du Poussin à Chambray était plus brève encore et en disait tout ce qu'il y aura jamais à dire : « La Peinture est une imitation de tout ce qui se voit sous le soleil ; sa fin est la délectation ; il ne se donne point de visible sans lumière, sans moyen transparent, sans terme (1),

(1) Puisque nous reparlons de cette lettre, je veux placer ici une note dont la place était page 120. Poussin dit : « Il ne se donne point de visible sans terme ; » c'est du moins la leçon de la copie transcrite sur mon exemplaire de la *Perfection de la Peinture*. Félibien a lu : sans forme ; autre mot,

sans couleur, sans distance, sans instrument ; les parties essentielles de la Peinture sont la matière, la disposition, l'ornement, le décor, la beauté, la grâce, la vivacité, le costume, la vraisemblance et le jugement partout. *Ces dernières parties sont du peintre et ne se peuvent enseigner.* »

— Voilà, après soixante et onze ans de chefs-d'œuvre, d'études et de raison, le dernier mot du Poussin mourant sur le *bel art* de Peinture, et ce mot, c'est toute la vérité. Il est là en huit lignes le livre qui devait occuper sa vieillesse (1).

« Point de visible sans lumière, sans moyen transparent, sans terme, sans couleur, sans distance, sans instrument. » C'est-à-dire, pour tout précepte de l'art : étudiez la perspective, la perspective aérienne ; — et il n'avait pas besoin de la recommander à son siècle.

« Me sçauriez-vous indiquer, dit Samuel Boissière (2),

autre sens. Je trouve ma leçon confirmée par la définition du *trait* donnée par Henry Testelin (*Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*), dans le compte rendu de la première de ses conférences, — sur l'usage du trait et du dessin : « Le Trait est le père de tous les Arts et de toutes les superficies, lesquelles ne peuvent avoir d'être sans avoir un terme. » — Ici, comme chez le Poussin, c'est un mot de jargon mathématique.

(1) Quand bien même Poussin eût pris la peine de développer les belles choses qu'il entrevoyait « dignes d'être écrites sur les neuf dernières parties essentielles de la peinture, par de bonnes et savantes mains », je doute que son ferme et tranquille jugement se fût laissé détourner du cercle étroit de l'enseignement possible ; il ne se fût point perdu dans les rêveries subtiles de la ligne serpentine comme ce pauvre Hogarth, le Poussin burlesque de la vieille Angleterre. — Pensée, composition, expression, caractère, ces qualités ne sont-elles pas celles du Poussin ? ne sont-elles pas celles d'Hogarth ? le Poussin, a-t-on dit, est peintre philosophique : qui est plus peintre philosophique qu'Hogarth ? l'un a appliqué sa vigueur à l'histoire, l'autre à la caricature, voilà tout. — Aussi Hogarth a-t-il développé le vrai génie des arts en Angleterre, le génie de la *charge*, de la satire peinte ou dessinée. En dehors de là, l'Anglais a emprunté tous ses portraitistes à Van Dyck, tous ses paysagistes à Claude Lorrain : pour le reste, néant.

(2) *Lettre de Nestore écrite à Polydor*, Montpellier, 1659, p. 6. — Cette curieuse diatribe provinciale contre Sébastien Bourdon aurait encore pu fournir à notre page 96 la citation suivante des mots usuels parmi les amateurs du

quelque chose dans la Peinture qui ne dépende de quelque une de ces règles, — le Dessin, la Perspective, l'Architecture et l'Histoire, — ou immédiatement, ou par dérivation, singulièrement de cette puissante Perspective qui estend son empire dans toutes les parties d'un tableau? Ne commande-t-elle pas dans le ciel et dans l'air? N'ordonne-t-elle pas de toutes les choses de la terre? N'est-ce pas elle qui distribue les jours et les ombres, et qui, en un mot, dispose absolument de toutes les couleurs? Les maximes de cette Reyne, qui sont aussi justes que certaines, font qu'il n'est permis à la vue que de voir ses ordres sans les examiner; il est bien vray qu'il est extrêmement nécessaire et à celui qui peint et à celui qui juge la Peinture d'avoir la vue très-juste, car comme ce sens doit rapporter à la raison les choses telles qu'il les a veues, il est important qu'il soit fidelle relateur... »

Félibien nous a assez appris combien le Poussin s'était préoccupé dès ses premières années à Rome des écrits sur la perspective, soit du P. Zaccolini, soit de Vitellion, soit des livres d'Albert Dure et de Léon-Baptiste Alberti. Je trouve une mention fort singulière de je ne sais quelle étude du Poussin sur la Perspective, et cette étude remonterait, par la date du livre où je la rencontre, à une époque antérieure à son voyage de Paris en 1640-42. Le fameux géomètre Desargues, dont les travaux ont été popularisés par les livres d'Abraham Bosse, défendant en 1643 l'un de ses systèmes de perspective contre un critique anonyme qui

temps: « N'est-il pas vray que vous croyez avoir prosné merveilles devant le tableau de votre amy, crachant devant ceux qui vous y ont écouté ces grands mots de belle et riche manière, de belle ordonnance, de bien historié, de beau coloris, de bien peint, du grand, du bon, du fier, de belles expressions, d'attitudes spirituses, de belle disposition, et enfin tous les termes dont on se peut servir pour expliquer l'excellence du plus parfait de tous les ouvrages? »

s'intitulait le *Vieux Docteur*, confesse avoir « dit que la Perspective des ombres du soleil se fait d'une manière autrement aisée que celle d'une figure que Monsieur Poussin, très-excellent Peintre François, avoit envoyée de Rome pour faire voir à Paris, sans dire que cette figure fust ni de la production ni de l'ouvrage de Monsieur Poussin, comme aussi ne l'estoit-elle pas : et qu'un ouvrier la pouvoit entendre et pratiquer avec plus d'avance en un jour qu'en quinze à la manière de cette figure envoyée de Rome ; — et ce *Vieux Docteur* m'impose d'avoir dit que je donneray plus de connoissance en un jour des choses concernant la Peinture nottamment des ombres, que ledit sieur Poussin en quinze jours par la figure qu'il en traça à Rome, et qu'il envoya pour en faire part à la France, et ensuite il en tire une conséquence à sa mode. » (*La Pratique du trait à preuves de M<sup>r</sup> Desargues Lyonnois, pour la coupe des pierres en l'architecture, par A. Bosse, etc.*, Paris, 1645, p. 52). Il ne s'agit évidemment point ici des figures du Léonard, que Bosse critiquera plus tard si amèrement ; mais sans doute de quelque procédé ingénieux d'un géomètre ou d'un artiste de Rome, que Poussin aura communiqué comme curiosité à ses amis de Paris.

---

*De la mode, au dix-septième siècle, de mesurer les statues antiques.  
Poussin la favorise.*

La mesure des statues antiques fut, avec la Perspective, le grand sujet d'études du dix-septième siècle. Et cette manie encore, ils l'avaient empruntée au Poussin. Avant lui, quand Vitruve (voir les deux admirables figures que Jean Goujon a dessinées dans la traduction de Jan Martin, pour la dé-



monstration des *symmétries du corps humain*), quand Albert Durer, Philander, Daniel Barbaro et Lomazzo (1) calculaient les plus belles proportions de l'Homme, ils prenaient pour types de leurs observations la nature humaine elle-même, celle qui vivait et marchait devant eux. Le principe de Poussin était tout autre. Convaincu que toute beauté se trouvait formulée dans les chefs-d'œuvre antiques, et n'imaginant point de plus parfaite réalisation de la forme humaine, il les avait adoptés comme types des plus excellentes proportions, de préférence à la nature vivante, toujours imparfaite par quelque endroit. Mesurer l'Antinoüs avait été l'une des premières études de sa jeunesse, l'un de ses plus anciens travaux à Rome. Bellori prétendait qu'il avait calculé ces proportions de l'Antinoüs avec François Flamand;

(1) Je recommande particulièrement à mes lecteurs la curieuse traduction avec figures du *Traité de la proportion naturelle et artificielle des choses*, par notre ami Hilaire Pader, Tolosain. Le bon et savant M. Robert-Dumesnil, a d'ailleurs décrit déjà dans son huitième volume du *Peintre graveur français*, les cinquante-deux pièces gravées par Pader pour cet ouvrage, que j'avais eu l'honneur de lui faire connaître, et que M. Villot avait eu le plaisir de lui communiquer. — Je m'étonne que M. Robert Dumesnil n'ait point songé à remarquer les irrécusables rapports qui existent entre un certain nombre des figures d'Hilaire Pader et celles dessinées par Albert Durer pour ses livres de *Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum* et de *Varietate figurarum et flexuris partium ac gestibus imaginum*, en observant toutefois le caractère et la grâce bizarres que le peintre toulousain n'a pu se défendre d'ajouter aux formes du grand artiste de Nuremberg, cité par lui, page 88, au nombre de ceux qu'il ne nie pas « avoir voulu suivre. » La première partie de la phrase de Pader nous donne à croire qu'il avait vu les croquis dessinés par Léonard pour l'explication de ses systèmes de proportion : « Or, qui voudroit entendre par le menu les proportions et leurs transports du corps à l'autre, qu'il voye les œuvres designés à la main par Léonard Davinci, celles de Bramant, de Vincens Fopa, de Bernard Zenal, et de celles qui sont mises en lumière par les planches, qu'il voye celles d'Albert Durer, d'Ilisibil Peum (sans doute Sebalt Beham?) et d'autres... » (*Traité de la proportion naturelle et artificielle des choses*, par Jean-Pol Lomazzo, peintre milanois, traduit d'italien en françois, par Hilaire Pader, Tolosain, peintre de l'Altesse du Sérénissime Prince Maurice de Savoye; à Tolose, Arnaud Colomiez, 1649, in-folio.

Jean Dughet affirma, dans un mémoire qu'il avait fait tenir à Félibien, que le collaborateur du Poussin avait été l'Algarde, « ajoutant que les proportions que l'on en a données dans l'estampe qui est à la fin de la vie du Poussin sont fausses, et du dessein du sieur Errard. » Décidément, ce pauvre Errard jouait de malheur quand il se mêlait des affaires du Poussin. Quoi qu'il en soit, le Poussin qui, j'en suis convaincu, avait de bonne heure remplacé, par l'observation attentive des chefs-d'œuvre, l'habitude de les mesurer, aussi bien qu'il avait notoirement renoncé à les copier, n'en conserva pas moins l'estime de cette étude, et ne cessa toute sa vie de l'aider dans les jeunes artistes. Aucun exercice n'avait été pris plus au sérieux que celui-là, par l'Académie Royale ; si bien que, dans la conférence qu'il fit sur le tableau de la Manne, Charles Le Brun, qui avait débuté dans son discours par se proclamer l'élève du Poussin, et plein de ses conseils et de ses conversations, déclarait reconnaître, dans les diverses figures du tableau qu'il analysait, les proportions « tirées par M. Poussin des plus belles antiques, » du Laocoon, de la Niobé, du Sénèque, du Lantin, des Lutteurs, de la Diane d'Ephèse, de l'Apollon, de la Vénus de Médicis et de l'Hercule Commode. — Dans la conférence suivante, Sébastien Bourdon, étudiant à son tour, devant l'Académie, un autre Poussin, les Aveugles de Jéricho, ne put se défendre, lui aussi, de signaler les rapports de proportion qui existaient entre les principales figures de ce tableau et le Gladiateur blessé, l'Apollon antique et la Vénus de Médicis. J'ai bien envie de retranscrire ici la page si curieuse déjà insérée par moi dans mon second volume, à l'article de Mosnier, et où l'on voit Sébastien Bourdon proposant à l'Académie Royale de Peinture un système nouveau alors pour l'enseignement du dessin, fondé sur l'étude des proportions antiques. « Il vouloit, dit l'auteur de la conférence, cité par Watelet (dans l'*Ency-*

*clopédie méthodique, Beaux-Arts*, t. 1, p. 129-30), que, pour éviter de tomber dans le mesquin, et ne point contracter la manière de l'Atelier qu'on fréquente, on se familiarisât de bonne heure avec les belles Antiques, qu'on les dessinât partie par partie, et ensuite dans leur totalité, et qu'on s'en fit une telle habitude qu'on pût, quand on le voudroit, les dessiner même de mémoire... De toutes les écoles, la sienne étoit peut-être celle qui, plus libertine, demandoit une plus prompte réforme... Bourdon fit entendre à l'Académie qu'il seroit à souhaiter qu'après avoir dessiné une figure d'après nature et y avoir mis tout ce qu'il savoit faire, le même étudiant fit un autre trait de cette figure, sur un papier à part. Il supposoit cet étudiant encore plein de l'Antique, et il demandoit qu'en faisant cette seconde opération, le jeune dessinateur cherchât dans ce nouveau trait à donner à sa figure le caractère de quelque figure antique, de l'Hercule Commode, par exemple, ou bien de telle autre statue dont il se sentiroit plus particulièrement affecté et qui seroit plus fraîchement imprimée dans sa mémoire; qu'il vérifiât ensuite, le compas à la main, si ce qu'il avoit dessiné d'après nature étoit dans les mesures que donnoit l'Antique, et supposé qu'il différât en quelque endroit, il exhortoit l'élève de se corriger et de s'assujettir à des mesures dont on pouvoit d'autant plus sûrement lui répondre, qu'elles sont justes et n'ont rien d'arbitraire dans l'Antique... Pour être mieux fondé dans son sentiment, Bourdon en avoit conféré avec l'illustre Poussin et il se trouvoit muni de l'approbation de ce grand homme. C'étoit son oracle, et pouvoit-il en consulter un qui fût plus sûr! Il eut encore recours à lui lorsque, non content des mesures des plus belles statues antiques qu'il avoit prises lui-même, étant à Rome, il chargea Mosnier, son disciple, qui alloit dans cette ville, d'y mesurer de nouveau ces statues. Il lui avoit enseigné la méthode qu'il devoit mettre en pratique et dont il étoit

sûr pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne voulut pourtant pas que son élève entreprit rien que de concert avec le Poussin, et il eut la satisfaction d'apprendre que l'habile artiste dont il recherchoit l'avis avoit fort goûté la justesse et la simplicité de sa méthode, que l'entreprise n'avoit pas été moins de son goût, et que tout usé qu'il étoit par le travail et par les années, l'amour de l'art lui avoit fait retrouver de nouvelles forces; et ce fut en effet avec les propres instruments et presque sous les yeux et la direction du *bonhomme* que l'opération se fit. J'ai voulu laisser subsister l'expression (1) de Bourdon dans toute sa simplicité. Mosnier rapporta à son maître les principales figures antiques mesurées avec une exactitude et une précision qui ne laissoient rien à désirer, et Bourdon en

(1) Cette remarque me prouverait que l'auteur de la conférence ne serait point du dix-septième siècle, où cette expression du *bonhomme* se trouve usitée dans la meilleure part à chaque page de Dangeau, et appliquée aux vieillards les plus respectés de ce temps-là. Il me semble plutôt reconnaître au style quelque académicien libre du dix-huitième siècle, faisant repasser par-devant la compagnie le souvenir des anciens travaux de ses premiers membres. D'ailleurs, il n'y a point eu, que je sache, de J.-H. Bourdon, dans l'Académie royale de peinture, à la date du 9 février 1669. — Toute la conférence de Sébastien Bourdon sur la lumière est du plus grand intérêt, et nul n'a mieux parlé peut-être de l'art du paysage. Quel dommage que nous n'ayons que deux conférences de ce charmant homme! voyez quels jolis détails! « Permettez-moi de vous nommer un peintre de paysages que j'ai connu autrefois à Rome, et qui a si bien peint les effets du soleil levant, c'est Claude Le Lorrain : ses tableaux sont des images parfaites de la nature; on y voit luire le soleil; et, ce qui est admirable et qui n'est guère qu'à lui, c'est à travers une vapeur, un brouillard léger que cet astre lumineux n'a pas encore tout à fait dissipé, et qui, en modérant la vivacité de sa lumière, conserve dans le tableau une fraîcheur délicieuse. — Mais, pour ne point quitter les peintres d'histoire, celui de tous qui paraît avoir connu le mieux les effets de la lumière d'un soleil naissant et en avoir fait une application plus juste et plus judicieuse dans ses tableaux, c'est, sans contredit, M. Poussin. Je crois l'avoir suffisamment établi lorsque je vous ai fait la description et l'analyse de son excellent tableau de la *Guérison des Aveugles*. (Félibien nous a conservé cette conférence.) Aussi, après l'étude de la nature même, celle des ouvrages de cet habile homme est, à mon avis, la plus

choisit quatre qu'il offrit dans la séance du 5 juillet 1670 et qu'il pria la Compagnie de lui permettre d'exposer dans l'école de l'Académie. On les y a vues pendant longtemps : mais à force de passer par les mains des élèves qui les copioient ou qui les consultoient, ces dessins se sont entièrement détruits et ont disparu. Le souvenir du bienfait n'en est pas gravé moins profondément dans votre mémoire, il ne s'en effacera jamais. »

Guillet de Saint-Georges fait bien observer en effet que dans le dernier de ses quatre discours à l'Académie, Bourdon parla, « en 1670, sur l'étude des Antiques et présenta à l'École Royale les proportions prises et mesurées à Rome par M. Monier sur les originaux de quatre figures antiques, selon la prière que M. Bourdon lui en avait faite. » Henri Testelin, dans celle de ses *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture tenues en présence de monsieur Colbert en l'année 1672*, qui traite des proportions, au milieu de son procès-verbal des opérations et des dissertations de l'Académie sur ce grave sujet, raconte que « quelqu'un de la Compagnie, par une imitation louable et obligeante à l'Académie, présenta des desseins qu'il avoit faits à Rome d'après les plus belles figures antiques, dessinées proprement à la plume, et les proportions marquées précisément selon les mesures qu'il en avoit soigneusement tirées sur les originaux, les ayant particularisées en divisant la face en trois mesures de nez, ce qui se rapporte à la méthode mentionnée ci-dessus ; et donna ces ouvrages

utile et la plus nécessaire. Je voudrais qu'on s'accoutumât à penser comme lui, qu'on apprît à son école à éclairer ses tableaux avec dessein, et qu'à son imitation on réservât la lumière d'un soleil levant pour des sujets susceptibles de cette même joie qu'inspire l'arrivée du soleil, tels que le sujet de *Moïse sauvé*, de *Saint Jean baptisant dans les eaux du Jourdain*, exemples sensibles, que j'emprunte avec plaisir des propres ouvrages de ce grand peintre. »

curieux pour être exposez en la salle de l'école, et y demeurer en exemple perpétuel aux étudiants. Sur ce sujet l'Assemblée fit diverses observations ; il fut agité si on pouvoit fonder quelque certitude sur ces mesures là, et si les Anciens les avoient suivies dans leurs ouvrages comme une règle infaillible, sur quoi on dit qu'outre l'assurance qu'on devoit avoir de la capacité et exactitude de celui qui les présentoit (étant l'un des recteurs), qu'il est certain que les Antiques avoient observé cette proportion, que même Vitruve, qui vivoit de leur temps, a écrit qu'il prenoit toutes ses mesures sur la face de l'homme... » — Ce quelqu'un de la Compagnie, je ne puis croire que ce ne soit Bourdon. Il est vrai qu'il étoit mort le 8 mai 1671 ; mais je ne vois guère que lui, des recteurs d'alors, qui ait pu offrir à l'Académie de tels souvenirs de Rome. Puis les conférences de l'Académie n'étoient rien moins que fréquentes et régulières, et Testelin pouvoit bien lire à Colbert en 1672 les comptes rendus d'une série de discussions remontant à 1670. — Je trouve dans le résumé de Testelin sur les proportions, ce théorème déjà répété dans la conférence précédente sur le Trait et le Dessin, à savoir que « la Géométrie contribuoit beaucoup à perfectionner les arts de Peinture et de Sculpture » et que « quand un ouvrage seroit très-beau en toutes les autres parties, si les mesures n'y étoient pas justes, ce lui seroit une très-grande défectuosité. » — Évidemment les leçons de l'Académie aboutissaient trop vite au système et au pédant, et l'on comprend que ces gens-là ne s'entendissent point avec les figures mal mesurées de Michel-Ange. Parfois, l'un des Anciens de l'Académie la rappelait à un bon sens plus généreux. Bourdon osait vanter Caravage, et Guillet de Saint-Georges cite un discours de Philippe de Champagne, prononcé dans la conférence de l'Académie royale de Peinture, le 7 janvier 1668, dans lequel cet ancien et fidèle ami, « commençant par l'éloge du

Poussin, marquait avec justice que cet excellent peintre avoit été dans son art l'honneur de la France et l'admiration des étrangers. Il soutenoit ensuite que l'excellence de la peinture dépendoit moins des règles de l'art que d'un beau génie, mais que tout cela se rencontroit dans le tableau de Rebecca... » — Par malheur, dans les temps trop disciplinés comme celui de Le Brun, les règles passent avant le génie. Heureux les gens qui, comme Nicolas Poussin et Pierre Corneille, viennent à l'heure où les règles se forment ou se réforment, et qui façonnent ces règles selon leur propre génie. — Mais revenons aux proportions.

Les deux premières victimes que fit cette manie de mesurer les statues antiques furent les deux pauvres jeunes artistes qui eurent la charge de mesurer tous les marbres de Rome pour le service de l'Académie. Ils en restèrent toute leur vie abêtis par leur science. J'ai nommé l'un d'eux : l'élève de Bourdon, Pierre Mosnier ; l'autre s'appelait Jean-Baptiste Corneille, fils de Michel l'ancien. Ce Jean-Baptiste avoit obtenu en même temps que Mosnier la première pension que le roi donnât à deux jeunes peintres français, pour aller étudier à Rome. Ils furent autorisés tous deux à partir pour l'Italie dans les derniers jours de 1664, et, pendant que Mosnier opérait, comme nous l'avons vu, suivant la méthode et pour le compte du Bourdon, son maître, J.-B. Corneille étoit employé, « par ordre du Roy, à mesurer avec exactitude les plus belles statues antiques pour en connoître les proportions, et pour servir d'instruction aux élèves de l'Académie. » Corneille grava à l'eau-forte, d'après ses dessins, les figures qu'il avoit mesurées, et les planches s'en conservèrent dans le fonds de Jombert, qui les insérait encore à la fin du siècle dernier, à la suite et à l'appui de sa *Méthode pour apprendre le dessin* : c'étoient l'Hercule Farnèse, l'Hercule Commode, la Vénus de Médicis, la Flore, l'Apollon du

Belvédère, l'Antinoüs ou le Lantin, le Laocoon, le Gladiateur, le Faune Borghèse, le petit Faune, le Mirmille ou Gladiateur mourant, l'Apollon Ludovise, l'Hermaphrodite Borghèse, le satyre Ludovise, une figure égyptienne du Capitole, le Nil, et le petit cheval écorché de la Villa Mattei (1). — O Vanité de la science ! Voilà que, grâce à Mosnier et à Corneille, les peintres d'histoire connaissaient par pouce et ligne les formes des chefs-d'œuvre antiques ; et de ce jour précisément, n'allaient plus avoir de valeur dans notre école que ceux qui se préoccupaient le moins de l'antique. Le hasard même semble se mêler de la mystification : J.-B. Corneille n'eut qu'un élève connu ; ce fut Gilot, le maître de Watteau. Et puis, en bonne conscience, quel est le dévergondage que gêne cette science des propor-

(1) Je ne saurais prétendre à énumérer toutes les preuves de cette manie, générale alors, de mesurer les antiques. Je ne puis cependant ne pas citer le recueil de Gérard Audran publié en 1693, les *Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*. Douze ans plus tôt, en 1681, Audran avait déjà gravé une planche d'antiques mesurées pour les *Sentiments des plus habiles peintres*, d'Henri Testelin. — J'ai dans les mains une série assez curieuse d'une vingtaine de figures dessinées à la plume, au crayon noir, à la sanguine, d'après l'antique, et mesurées et annotées. Ces dessins ne sont pas tous de même main, mais sont presque tous de même époque. On trouve sur l'un : « Ceste figure de jeune Bucus appartient à M. Girardon en 1685, » et sur la même feuille des observations sur le *Laocoon*, sur l'*Apollon*, sur la *Colonne Trajanne* ; — un autre dessin de la même main représente le *Marsyas* et porte : « Le nez est entièrement cassé ; les bras et les jambes sont modernes, faicts par Michel-Ange. Cette figure est admirable, est de grand service pour un crusicis et est de marbre grecque blanc extrêmement brutte ; elle est dans une salle à la vigne Médicis à Rome. » — Sur un autre dessin se trouve le nom de *Rabon*, sans doute Nicolas Rabon, né à Paris, fils de Pierre Rabon, né au Havre, lequel Nicolas obtint en 1667 le prix de l'Académie, qui donnait la pension de Rome. Ces noms de Mosnier, de Corneille et de Rabon ne portent-ils pas à croire que mesurer les plus fameuses statues antiques de l'Italie était l'une des obligations qui étaient dans ces premiers temps imposées à nos pensionnaires de l'Académie de France à Rome, comme aujourd'hui l'on exige d'eux des dessins et des copies d'après les chefs-d'œuvre qui décorent les palais et les musées de la ville éternelle ?



tions? Regardez l'*Antinoüs* et la *Vénus de Médicis* dessinés par Pierre, « avec l'échelle de proportion, » pour l'*Art de peindre*, de Watelet. Quoi de plus bouffon que cette copie de l'antique? Ce n'est point à la main qu'il faut apprendre à mesurer, c'est à l'œil qu'il faut apprendre à voir.

Hélas! les doctrines et les systèmes de l'Académie ne s'arrêtèrent pas là. — Le Brun, un grand artiste pourtant, avait pressenti la science de Lavater, et ses investigations sur la physionomie humaine. L'étude de l'expression et des passions avait été le fruit le plus solide qu'il eût recueilli de son commerce avec le Poussin. Il la recommandait de toutes façons à son école et la prêchait d'exemple par ses tableaux, — par sa célèbre famille de Darius, qui fut comme le résumé de tout son savoir. Le mal est que là où il fallait seulement recommander aux jeunes artistes de faire la recherche. Le Brun prétendit la leur imposer toute faite. Ce qui n'était curieux que comme notes de philosophie, Le Brun voulut en faire une conquête des procédés de l'art. Il exposa à l'Académie royale de Peinture ses sentiments sur les expressions diverses que les passions impriment à la physionomie humaine, et sur les rapports de celle-ci avec la physionomie des animaux, et il appuya ses dissertations sur des séries considérables de dessins (1). Les discours de Le

(1) « Les prix qui furent dernièrement distribués dans l'Académie royale de peinture et de sculpture ont été établis par le roy; et M. Colbert, quoique occupé continuellement aux plus importantes affaires du royaume, ne laisse pas de donner toujours ses soins à faire fleurir les beaux-arts en France avec autant d'éclat que si nous estions dans un temps de paix. L'inimitable M. Le Brun, premier peintre du roy, et dont nous avons vu autant de chefs-d'œuvre que de tableaux, fit voir des desseins qui représentent les divers mouvements que les passions font paroître sur le visage avec une expression dont la force et le naturel ne causent pas moins d'admiration que de surprise. » (*Mercure galant*, février 1678, p. 220-22.)

« Je vous ay déjà dit, madame, que M. Colbert avoit fait l'honneur à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture d'y venir distribuer les prix que Sa Majesté y a établis. Voicy ce qui s'y passa. Il considéra d'abord les ou-

Brun eurent un succès fou, et ses dessins qui en étaient la démonstration parlante, furent gravés et regravés, — ceux sur les passions du moins, par Et. Picard et Leclerc. Les dessins sur les rapports de la physionomie humaine avec celle des animaux restèrent inédits jusqu'en 1806, où ils furent gravés par Baltard et Legrand; et nous avons cité, il y a quelques pages, le titre de la publication qui en fut faite alors à la chalcographie du Musée Napoléon. — Excellent exemple à proposer que l'observation attentive de Le Brun sur les passions; mais pernicieux orgueil que celui qui poussait cet habile peintre à se substituer à la nature, et à croire qu'il avait renfermé les infinies expressions de l'âme humaine dans un tout petit choix de grimaces.

vrages des étudiants qu'on y avoit exposez. C'étoient trois tableaux et trois bas-reliefs sur un mesme sujet. Adam et Ève s'y voyoient représentés dans la peine dont leur desobeissance les a rendus dignes. Ce grand ministre prit séance ensuite, et le secrétaire luy ayant présenté l'acte du jugement des prix qu'il approuva, il fit appeler ceux qui les devoient recevoir. M. Cheron eut le premier prix de la Peinture, et M. Vivien le second. Ceux de la Sculpture furent donnez à M. L'Aviron et à M. Huliot. Ils sont tous François. Cette distribution estant faite, le mesme secrétaire représenta à M. Colbert les matières et les raisonnemens des conférences qui s'estoient tenues l'année dernière dans l'Académie sur les belles proportions en général, avec les observations principales du dessein de l'homme, et beaucoup de choses qui regardent la grandeur des contours, et la forme et le mouvement des muscles. Il luy fit voir ce qui s'estoit dit sur les beautés de la figure antique du Gladiateur, sur ses diverses manières et sur la différence du travail de la Sculpture. Plusieurs préceptes pour les bas-reliefs y estoient joints avec quelques questions sur la peinture et sur l'étendue des études de peintre. Cet examen finit par ce qu'on avoit agité sur deux matières très-considérables, l'une de la disposition des lumières, et l'autre de l'expression des passions. M. Le Brun, qui avoit fait des desseins sur cette dernière, en considération d'une recherche si nécessaire et si curieuse, les fit voir à M. Colbert, qui témoigna en estre fort satisfait. Ce sage ministre, qui cherche tout ce qui peut augmenter l'amour des beaux-arts, luy conseilla de les faire graver pour les donner au public. Il s'y engagea et promit d'y joindre d'autres observations qu'il a faites sur la physionomie. » (*Mercur galant*, avril 1678, p. 82-86. — V. aussi le *Merc. gal.*, février 1690, p. 270-1, notice nécrologique sur Le Brun.)

Que de grands artistes comme Albert Durer, Cousin ou Poussin aient mathématisé les proportions du corps humain en prenant pour base de leur arithmétique l'idéal de beauté que leur offraient soit la nature, soit les chefs-d'œuvre antiques, je le veux bien, en observant toutefois que cet idéal varie incessamment selon les siècles et les climats ; mais, de là à mathématiser les passions et le masque humain, comme Le Brun, ou les effets d'un tableau, comme les académiciens du dernier siècle, la distance est grande. La décadence, non le progrès, devait être amenée par l'uniformité du cadre et le prévu du type. Plus de recherche, partant plus d'art : c'était rentrer dans l'immobilité de convention, professée par les moines de l'Athos, et par les Byzantins. L'art, n'est-ce pas la recherche passionnée et infiniment variée de la nature, l'imitation non d'un seul homme, mais « de tout ce qui se voit dessous le soleil? »

---

*Les Chantelou et Le Bernin.*

Quand Abraham Bosse, poussé par son instinct de querelle et de malice, publiait dans son *Traité des Pratiques géométrales et Perspectives*, la lettre si épineuse du Poussin, celui-ci allait mourir cette année-là même, 1665 ; et Chambray, retiré au Mans, y avait publié, depuis déjà trois ans, cette *Idée de la Perfection de la Peinture* dont nous avons depuis longtemps parlé, et sur laquelle nous connaissons plus tard la pensée de Bosse ; sa traduction de la *Perspective d'Euclide*, imprimée de même au Mans, en 1665, et dédiée au Roi, n'avait précédé que de deux ans le livre du terrible professeur de l'Académie royale, et peut-être son procès à Léonard et son piège au Poussin avaient-ils

une de leurs causes dans la publication de l'Euclide de Chambray. Bosse regardait la Perspective comme une science dont il avait le privilège, et je ne sache personne qu'il ait laissé chasser impunément sur ces terres-là. Le dernier livre de Chambray l'importuna, j'en suis sûr. N'osant aboyer sur Euclide, il mordit sur Léonard.

M. Quatremère de Quincy, dans ses notes aux Lettres du Poussin, prétend que Roland Fréart de Chambray fut appelé par Colbert, du Mans à Paris, en 1667, pour « examiner les projets présentés pour l'achèvement du Louvre. Il s'occupa pendant six mois de ce travail, reçut du ministre une indemnité de 4,000 livres pour les frais de son voyage, et retourna au Mans, où il mourut en 1676. » — Je ne trouve point dans les comptes des bâtiments du roi, pour 1667, mention de ce voyage de Chambray, ni de son indemnité. Mais la présence de M. de Chambray à Paris, en 1665, pendant le séjour qu'y fit Le Bernin, est nettement constatée par les Mémoires de Charles Perrault. Ce livre si charmant, si malicieux et si perfide, raconte, on le sait, fort longuement et fort comiquement, à la gloire de son frère et un peu à la sienne, les mésaventures du pauvre cavalier; et les noms de M. de Chantelou et de M. de Chambray s'y trouvent mainte fois cités, même avec une confusion qui nous pourrait embarrasser.

Lorsque Colbert, en 1664, mit au concours les projets d'achèvement du Louvre, les plans et les élévations de ce Palais furent envoyés à Rome, « pour avoir les avis et les pensées des plus fameux architectes qui y faisaient leur demeure. » — Ces dessins, avec les copies des projets de Le-vau, furent adressés au Poussin. On devait même y joindre une lettre que prépara Perrault par ordre de Colbert, et dans laquelle le Poussin était chargé de recueillir les avis et les projets motivés de tous les artistes italiens de quelque réputation, et particulièrement de Pierre de Cortone, de

Rinaldi et du cavalier Bernin. Dans cette même lettre, Colbert entretenait Poussin de l'institution de l'Académie royale de Peinture et Sculpture et des grands résultats qu'on en attendait pour le perfectionnement des arts en France ; puis du projet d'envoyer tous les ans à Rome et d'y entretenir un certain nombre de jeunes gens pour s'y former le goût et la manière sur les originaux et les modèles des plus grands maîtres de l'antiquité et des siècles derniers ; et enfin le ministre annonçait au Poussin que le Roi l'avait choisi et nommé pour celui que Sa Majesté chargeait du soin et de la direction des étudiants qu'elle y enverrait ; dans cette vue, une somme de douze cents écus était expédiée à M. Poussin, peintre ordinaire du Roi. — « Cette lettre, qui devoit être signée de M. Colbert, ne fut point envoyée. » Quant à l'appel fait à tous les fameux architectes de Rome, il ne produisit rien de vaillant que le dessin du Bernin. Il n'était pas besoin, quoi qu'en dise Charles Perrault, que l'abbé Benedetti (1), que le cardinal Barberini ou M. de Bellefonds apprissent à Colbert le nom du Bernin. La gloire du cavalier remplissait l'Europe d'alors, et ce n'est pas à un homme révélé par hasard au ministre que Louis XIV eût écrit la lettre obséquieuse du 11 avril 1665, outre les autres lettres écrites à ce sujet au Pape et au cardinal Chigi, — que M. de Créquy, notre ambassadeur, fût allé, *colla medesima pompa* que chez le Pape, adresser la prière de venir en France, — que les officiers

(1) A lire Perrault, on croirait que les motifs qui portaient l'abbé Benedetti à vanter Le Bernin avaient quelque chose de honteux. La vérité est que l'abbé avait été mis en relation avec l'artiste par la lettre du cardinal Mazarin datée de juillet 1644. Dès la première année du règne de Louis XIV, on pensait déjà à attirer Le Bernin en France, l'abbé Benedetti était dès lors l'agent du traité ; et Colbert, appelant Le Bernin en 1665, ne faisait qu'obéir à un vœu du cardinal son patron, qui lui-même ne faisait que continuer au Bernin l'estime que lui avait témoignée Richelieu en lui commandant son buste en marbre. (V. Baldinucci.)

de nos villes par lesquelles il passa, et Lyon même qui ne rendait cet honneur qu'aux seuls princes du sang, eussent eu ordre de la part du Roi de porter les présents de leur ville en le complimentant. « Des officiers envoyés de la cour lui apprêtoient à manger sur la route; et quand il approcha de Paris, on envoya au-devant de lui M. de Chambray (1), seigneur de Chantelou, maître d'hôtel de Sa Majesté, pour le recevoir, lui tenir compagnie, et l'accompagner partout où il iroit. M. de Chantelou fut choisi, parce qu'il sçavoit très-bien l'italien; qu'il avoit été en Italie où il avoit fait amitié avec le cavalier Bernin, et qu'il avoit pour lui une estime au delà de ce qui se peut imaginer. Le cavalier arriva en France sur la fin du mois de mai (1665), et M. de Chantelou alla au-devant de lui jusqu'à Juvisi. » — Dès qu'on l'eut logé à l'hôtel de Frontenac, et qu'il eut salué le Roi, le 4 juin, « il fit tendre ses dessins dans un cabinet fort propre, où personne n'entroit que lui, M. de Chantelou et M. Colbert. » — Plus tard, quand Colbert soumit au Bernin ses observations sur l'étroitesse et l'orientation fâcheuse de la chambre à coucher du Roi, « trois jours après, le cavalier apporta à l'assemblée du Louvre pour les bâtiments, où étoient M. Colbert et M. de Chambray, frère de M. de Chantelou, et moi, un dessin qu'il tenoit appuyé contre sa poitrine... » Voilà donc M. de Chambray faisant notoirement partie de ce conseil des bâtiments du Louvre.

(1) Il s'agit évidemment ici de Paul Fréart de Chantelou, le possesseur des *Sept Sacrements*. Le nom de Chambray n'appartenait qu'à son frère Roland Fréart. Nous avons vu, p. 128-9, que Roland et Paul avaient fait en 1640 le voyage d'Italie, où Paul retourna seul en 1643. A cette époque, tous les potentats de l'Europe se disputaient déjà les ouvrages du Bernin. La reine d'Angleterre, Henriette-Marie, fille de notre Henri IV, lui écrivait; Richelieu le caressait; les papes le couvaient jalousement. Rubens mort, le monde ne reconnaissait plus que deux grands maîtres de l'art, le Poussin et le Bernin. M. de Chantelou fut l'ami des deux.

Lorsque, se mettant en garde contre le plaisant et la finesse du conteur, on compare avec le Bernin les deux Perrault qui le harcelaient de leurs intrigues et de leurs critiques intéressées, rien de plus odieux, de plus irritant que cette guerre sournoise et de toutes les heures, ourdie contre le noble artiste italien par d'adroits commis, qui flattaient et exaspéraient contre les magnificences de son imagination le bon sens pratique de Colbert. — Nous ne cesserons, jusqu'à ce qu'il soit retrouvé, de regretter le journal dans lequel M. de Chantelou avait consigné tous les détails du séjour en France du Bernin. Perrault cite et discute cinq ou six passages de ce journal (*Mémoires de Charles Perrault, Avignon, 1759*, p. 87, 95, 101, 102-109). — L'exemplaire des mémoires de Perrault, qu'a bien voulu me prêter mon ami Eud. Soulié, a appartenu à M. Mionnet, du cabinet des médailles. A l'endroit où Perrault dit que « le journal de M. de Chantelou lui a été communiqué depuis sa mort (1), » M. Mionnet a écrit la note suivante : « Le journal manuscrit de M. de Chantelou, cité par Charles Perrault, page 87 de ses mémoires, n'a jamais été possédé par la bibliothèque Impériale. Le garde des manuscrits, M. Dutheil, connaît ce journal, il l'a vu dans la bibliothèque de feu M. le président de Cotte. Ce manuscrit aura sans doute été vendu avec les livres de la bibliothèque du président; en ce cas, il est difficile de savoir où il est actuellement. 23 juillet 1808. » — J'avais un moment espéré retrouver le journal de Chantelou, non pas aux manuscrits de la Bibliothèque Impériale, mais au cabinet des estampes, où sont venus, par une acquisition d'alors, tous les plans et papiers des de Cotte. Mais dans cette col-

(1) Je dirai plus loin comment il m'est démontré que M. de Chantelou, maître d'hôtel ordinaire du roi, mourut en 1694. Charles Perrault mourut en 1703. C'est donc dans cet intervalle que furent rédigés les *Mémoires*, qui s'arrêtent à la publication du *Parallèle des anciens et des modernes*, en 1692.

lection si curieuse, et trop peu connue, je n'ai rien su trouver de pareil au manuscrit de Chantelou. En ce temps-ci, où l'achèvement du Louvre redonnerait tant d'intérêt aux faits et opinions du Bernin, nous ne pouvons que supplier le possesseur actuel du journal de Chantelou de le livrer au public.

On entrevoit par Perrault que Chantelou avait religieusement recueilli tout ce qui était tombé des lèvres du Bernin, non-seulement ses pas et démarches, mais ses gestes, ses boutades orgueilleuses contre des tracasseries qui auraient harassé un plus patient que le pauvre cavalier, ses très-justes critiques (voilà l'un de ses gros crimes) de certains défauts de Le Brun, et ses sentiments et aphorismes sur les arts. Il avait « marqué les temps, les lieux et les rencontres où il les avoit dits, » et Perrault en a rempli six pages. La dernière de ces pages parle de la colonne Trajane ; le Bernin disait que cette colonne avait été l'école de Raphaël et de Jules Romain, et que, suivant Michel-Ange, si les Lombards avaient eu pour étude la colonne Trajane, on ne regarderait plus ses ouvrages ni ceux des autres Romains. — Pures forfanteries ! ajoute Perrault. Et il déclare que les bas-reliefs de cette colonne ont si peu de valeur, que, depuis qu'on en a apporté en France les plâtres moulés, il ne s'est pas trouvé un seul peintre ni sculpteur qui ait été les copier. — Tant pis, parbleu ! et c'est bien pour cela que notre pauvre école prenait un si triste chemin. Ce n'est point le Poussin ni les Chantelou qui en faisaient si peu de cas ; le Poussin était autant et plus que Jules Romain l'élève de la colonne Trajane, et les Chantelou en avaient rapporté de Rome les moulages (v. p. 129), que méprisait maintenant le goût affadi des Perrault. — Qu'ai-je donc encore à dire ici de cette colonne Trajane ? Une triste citation vraiment des mémoires de Perrault. Un jour que le premier commis des bâtimens était dans l'atelier du cavalier Bernin, où celui-ci



retouchait le buste du roi, il se permit je ne sais quelle hypocrite question, sur le dessin de la façade du Louvre, au sieur Mathias, élève du cavalier. Celui-ci l'entend, entre dans une violente colère, lance à ce commis, dont il ne pouvait ignorer les cabales en faveur de son frère, toutes les injures qu'il a sur le cœur, et le menace de se plaindre au roi et d'aller chez le nonce. « M. de Chantelou, dit Perrault, met dans son journal que ce fut lui qui empêcha qu'il ne se plaignît, lui ayant représenté qu'il ruinerait la fortune d'un jeune homme. Cependant il ne m'auroit fait aucun tort. » Le procédé de Chantelou n'en était pas moins galant et généreux, et méritait bien quelque grain de reconnaissance. Voici de quelle monnaie le paye Perrault à huit pages de là : « M. de Chantelou a dit que les figures de la colonne Trajane étoient faites avec cette considération, que celles d'en haut paroissent de la même grandeur que celles d'en bas, parce qu'elles sont réduites et faites pour être de la même ouverture d'angles de rayons visuels, ce qui fait que toutes les figures semblent d'une grandeur égale, quoiqu'elles soient toutes différentes les unes des autres. ( Le bonhomme ne sçavoit ce qu'il disoit. Je les ai fait mesurer par M. Girardon, qui m'en a apporté les mesures ; les bas-reliefs du bas de la colonne sont de la même grandeur que ceux du haut : il n'y a pas une ligne de différence. ) » — J'avoue être charmé de trouver la rectification de l'outrecuidante critique de Perrault et de Girardon, dans les lignes suivantes écrites en 1685, sur l'un des dessins de figures antiques mesurées, dont j'ai parlé dans la note de la page 201 : « A l'égard de la colonne Trajanne, j'ay mesuré sur le marbre la difference des grandeurs des figures d'en bas qui sont de 4 et quelquefois 5 pousse plus petites que celle d'en aust. J'ay creue la chause assay de consequence pour i faire reflection. »

Malgré la déférence profonde qu'il devait avoir pour le

plus illustre architecte d'Italie, mandé par le roi, et connu, depuis tant d'années, de son frère et de lui, quelle grimace vous semble-t-il que faisait le pauvre Chambray, quand à tout propos le cavalier Bernin invoquait comme celui d'un Dieu le nom de son Antechrist? « Le Cavalier citoit fort souvent Michel-Ange, et on l'entendoit presque toujours dire : *Si come diceva il Michael Angelo Bonarotta.* » (Perrault, *Mémoires*, p. 80. Voir aussi, p. 105, ce que le Bernin disait encore de Michel-Ange.) — Les rigoureux systèmes de Chambray contre les *cabalistes* devaient être là à une cruelle épreuve. Quant à Chantelou, son amitié pour le Bernin nous étonne et nous inquiète moins. Ç'a été et ce sera toujours le noble privilège des plus vrais et des plus intelligents amateurs, de comprendre sans exclusion et d'embrasser dans une admiration loyale les génies profondément divers qui, par de sublimes qualités, passionnent et partagent le monde des arts. Malheur aux artistes éclectiques qui veulent, par manque de foi, marier en eux-mêmes ces génies opposés! Malheur aux écoles trop savantes qui, comme celles de Le Brun et des Coppel, recherchent dans des discussions émoussées l'union impossible de la couleur et du dessin! Mais nous, amateurs, qui nous défendrait donc d'aimer en un même temps, aux deux pôles de l'art, et dans les manifestations les plus caractéristiques de leurs génies individuels, Michel-Ange et Memling, Raphaël et Rubens, Ingres et Delacroix, le Poussin et le Bernin?

D'ailleurs, aux temps dont nous parlons, la confusion était telle dans les esprits les plus élevés, sur la valeur spéciale des maîtres vivants, que, dans cette Académie de Rome, dont Colbert avait pensé à faire Poussin premier directeur, devinez qui venait, en 1667, conseiller les études de nos jeunes élèves de Rome? Le Bernin. — Quelques mois avant sa mort, Poussin aidait Monier à mesurer les antiques. L'année suivante, en 1666, Charles Errard, secta-

teur renié mais convaincu du Poussin, Errard, autre ami des Chantelou, et partisan étroit, exclusif de la simplicité et de la tranquillité des bas-reliefs antiques, prenait le premier la direction de notre Académie de France à Rome; et, en 1667, voilà que Colbert écrivait de Paris, le 15 juillet, à notre ambassadeur, M. le duc de Chaulnes : « Je remercie M. le cavalier Bernin du soin qu'il prend d'aller corriger quelquefois nos jeunes étudiants, et le prie de continuer d'en prendre la peine. Je vous supplie aussi, monsieur, de l'y engager autant que vous le pourrez, les visites dudit sieur Cavalier étant de grande utilité à ces jeunes gens et leur donnant beaucoup de courage. » ( V. notes historiques sur la villa Médicis et sur l'Académie des beaux-arts à Rome, par M. H. Lemonnier.)—Que vouliez-vous, de bonne foi, que devinssent des élèves de génie ordinaire, recevant presque en même temps les conseils du Poussin, d'Errard et du Bernin? De tout à fait pauvres sires, éternés par le tiraillement, écrasés par la pression de mains trop puissantes, étouffés par une nourriture mêlée et trop forte qu'ils ne pouvaient digérer, la tête éblouie et hébétée par un chaos d'avis contraires qu'ils ne pouvaient accorder. Et ainsi fut-il.

On s'étonnera, voyant les Chantelou, anciens amis du Bernin, et en 1665 devenus à Paris ses chevaliers d'honneur, que le nom du cavalier ne soit pas prononcé une seule fois dans toute la correspondance du Poussin : il devait y avoir, ce me semble, un silence imposé par la délicatesse réciproque sur ce sujet. A Rome, le Poussin devait professer un mépris cordial pour le Bernin; le Bernin devait traiter le Poussin de son plus haut. Il y a des tempéraments inconciliables, et ces deux-là l'étaient autant que Raphaël et Michel-Ange. Chantelou, quoique penchant beaucoup plus vers le Poussin que vers le Bernin, se tenait donc entre les deux, comme Léon X, entre le Buonarroti et le Sanzio. —

Mais, encore une fois, voyez-vous combien le Bernin, que j'ai nommé ailleurs la dernière incarnation de Michel-Ange, devait troubler, par les flamboiements de sa pensée et de ses œuvres, la conscience et l'esthétique sévères de l'honnête M. de Chambray?

---

*Félibien et de Piles. — Les Poussinistes et les Rubenistes.*

Lorsqu'en 1662 il frappait si fort et d'ahan sur le pauvre Michel-Ange dans son *Idée de la perfection de la Peinture*, Chambray se méprenait et perdait ses coups sur un vaincu dont la grandeur l'effrayait encore. Michel-Ange n'était point l'ennemi qu'un champion sensé du Poussin devait craindre et combattre (1). Simon Vouet, en apportant

(1) Michel-Ange a été le but, la victime, l'infâme, le souffre-douleurs, comment dirai-je plus familièrement encore? la bête noire de la seconde moitié du dix-septième siècle. Poussinistes et Rubenistes ont été d'accord pour faire expier cruellement à ce géant la domination absolue qu'il avait exercée sur son siècle tout entier et par delà. Le 6 août 1678 pourtant, le sculpteur Michel Anguier fit une conférence à l'Académie « sur le tableau du *Jugement universel*. » Mais dans la fameuse *balance des peintres*, dernier mot des méditations et des systèmes de de Piles, savez-vous à quel chiffre arrivent additionnées les qualités de Michel Buonarrotti? au total, le pauvre homme, il ne vaut que 37, quand Salviati vaut 44, et quand les coloristes Palme le jeune, Otho Venius, Jordaens, Diepembek, valent 41, 47, 40, 41; Tintoret et Léonard pèsent précisément le même poids, 49. Il est vrai que Pérugin ne vaut que 30, et Albert Durer 56; il est vrai aussi que Poussin ne vaut que 53, juste autant que Vanni, 3 de moins que Le Brun. Prenez garde, monsieur de Piles, le Rubens qui pèse à votre compte 65, ni un de plus, ni un de moins que Raphaël, a beaucoup étudié ce Michel-Ange, et je m'étonne qu'il n'ait point passé par vos mains, vous qui collectionniez des dessins, quelqu'un de ces grands crayons de votre Flamand d'après les prophètes et les sibylles de la Sixtine, et dont le Louvre possède au jourd'hui bon nombre. Il y cherchait quelque chose qu'il estimait plus, soyez-en sûr, que 2 ou 3 de vos numéros de coloris, et quand il donne à

la mode nouvelle d'Italie, avait tout à fait discrédité la vieille manière française de Fontainebleau; et Primatice, maître Roux et Fréminet n'avaient plus d'autres héritiers à Paris que ces petits dessinateurs de mode que nous aimons, les Abraham Bosse, les Saint-Igny, les Claude Vignon, les Quesnel et les Michel Lasne, défenseurs bien légers d'une cause si grave, et qui d'ailleurs n'avaient plus laissé descendance, si ce n'est peut-être dans les étages les plus bas et les plus ignorés de la confrérie de Saint-Luc. L'ennemi n'était pas en arrière, il était en avant. Chambray avait-il donc oublié qui était venu en 1640 disputer au Poussin la décoration de la Grande Galerie du Louvre? N'était-ce pas le Flamand Van Dyck? Chambray n'avait donc pas rencontré ce Ph. Vleughels, tel que nous le montre son fils, allant, avec la jeune bande d'artistes flamands, les Van Mol, les Nicasius, Van Boucle, Fouquiers, Calf, etc., qui vivaient à Paris, dans le cabaret de la *Chasse*, rue du Sépulcre, visiter le tableau du Poussin qu'on venait de placer au noviciat des Jésuites, et s'en montrant si peu touchés, comme d'une chose qui était l'antipode de ce qu'ils cherchaient dans l'art? Bientôt Van der Meulen, Genoels, Monnoyer, Largillière, vont arriver à Paris; et qui va les patronner auprès du roi? ce sera l'aveugle Le Brun, qui livre Poussin son maître, et lui-même avec Poussin, à la réaction de la galerie du Luxembourg, et qui ne voit pas venir les Coypel et Lafosse, et Watteau derrière eux.

Depuis que la France a produit des ouvrages d'art, elle a toujours senti à tour de rôle les courants de deux influences, celle de l'Italie et celle de la Flandre. Celle de l'Italie lui semble meilleure et plus naturelle, et plus saine, puisque, après

ses figures cet air magistral et cette violence un peu tourmentée qui sont une part des caractères de son génie, soyez sûr encore qu'il pense à Michel-Ange.

tout, nous lui devons les grandes époques qui s'appellent le Primatice, Poussin, Le Brun, David, M. Ingres.

Mais, sans remonter à la charmante et patente influence qu'ont exercée les artistes de Bruges et de l'Allemagne sur nos miniaturistes antérieurs au seizième siècle et sur nos autres artistes du même temps (v. les tableaux du Puy d'Amiens, et les sculptures de Dijon), il ne faut pas étudier avec de bien grosses lunettes la philosophie de l'histoire de l'art pour remarquer que l'épuisement de l'école de chacun des grands élèves de l'Italie que nous venons de nommer a eu pour réaction inévitable le triomphe au moins passager de l'influence du Nord (1). Après maître Roux et le Prima-

(1) C'est, j'imagine, le tiraillement alternatif de notre école entre la Flandre et l'Italie qui a fait, depuis deux siècles, de la France, le théâtre le plus animé de la singulière querelle du dessin et de la couleur. La raison de la querelle était aussi vieille que l'art lui-même; et cependant je ne sache pas que Plin et tous les pinacographes des temps antiques se soient avisés de condamner les peintres qui excellèrent dans le dessin, au nom de ceux qui excellèrent dans la couleur. Ils louaient la beauté des formes dans les dessinateurs, la science du coloris dans les autres; et je ne vois pas même dans Vasari, malgré ses préventions et sa partialité florentine, ces violentes détractations d'une qualité au profit d'une qualité contraire. Ce qu'il trouve à reprocher à « Jean Bellin et aux autres peintres vénitiens précurseurs du Titien, c'est d'avoir puisé dans l'imitation minutieuse de la nature, faite d'étudier l'antique, un style plein de crudité et de sécheresse. » Le jour où Michel-Ange est allé avec Vasari faire visite au Titien à Rome, le vieux géant florentin, sortant du Belvédère où travaillait le Vénitien, vante à son élève « le coloris et la manière du Titien, mais dit que c'était grand dommage qu'à Venise on ne s'attachât pas dès le principe à bien dessiner et à mieux étudier; car, ajouta-t-il, cet homme, dont le style est vif et brillant, n'aurait point d'égal s'il eût fortifié son génie naturel par la science du dessin. » Nous connaissons par un autre témoin son avis sur l'école flamande; c'est-à-dire sur les héritiers des Van Eyck : « La peinture flamande, répondit lentement Michel-Ange, plaira généralement à tout dévot plus qu'aucune d'Italie... elle semblera belle aux femmes, surtout aux plus âgées ou bien aux plus jeunes, ainsi qu'aux moines, aux religieuses, et à quelques nobles qui sont sourds à la véritable harmonie. — C'est seulement aux ouvrages qui se font en Italie que l'on peut donner le nom de vraie peinture. — La bonne peinture est noble et dévote par elle-même; car, chez les sages, rien n'élève plus l'âme et ne la porte davantage à la dévotion que la diffi-

tice, viennent les Flamands Dubois, Francheville, Jean de Hoëy et les Porbus; après Fréminet, Rubens; après le Poussin et Le Brun, Van der Meulen, Baptiste, Largillière, Desportes, Watteau et Chardin; après David, l'atelier de Gros; après Ingres, les délicieux paysagistes de notre temps, héritiers excellents de l'école hollandaise. C'était donc du côté de la Flandre que les amis du Poussin devaient tourner la guerre. Félibien, plus fin que Chambray, ne s'y méprit pas. Ce fut sur ce terrain que s'ouvrirent les brillants et courtois pas d'armes de Félibien tenant pour le Poussin, contre de Piles tenant pour Rubens (1). Derrière chacun de ces honnêtes et loyaux écrivains, champions de génies morts, se cachait une armée de peintres et de sculpteurs, et aussi de grosses ambitions très-vivantes. — « Pendant son séjour à Rome, dit Mariette dans son *Abecedario*, André Félibien connut le Poussin, se lia d'amitié avec lui, et devint un de ses grands admirateurs. Son livre sur les *Vies des Peintres* est en quelque façon un monument élevé à la gloire de ces fameux artistes, et cela l'engagea dans des querelles avec les fauteurs de la couleur, et principalement

culté de la perfection qui s'approche de Dieu et qui s'unit à lui : or la bonne peinture n'est qu'une copie de ses perfections, une ombre de son pinceau, enfin une musique, une mélodie... » (François de Hollande. Dialogue sur la peinture dans la ville de Rome, — publié par M. le comte Raczyński, dans son livre des *Arts en Portugal*. Encore est-il bon que l'on soit prévenu de la haine personnelle et naturelle qui doit animer François de Hollande, rapportant en Portugal les manières italiennes qu'on y repousse, contre l'école flamande, qui conserve toute sa faveur chez les Portugais.)—Évidemment cela n'a presque rien de commun avec l'antagonisme du dessin et de la couleur, tel que vont le formuler en France les partisans de Rubens ou de Poussin, de David ou de Géricault, de Ingres ou de Delacroix.

(1) On pourrait dire que la rivalité était déjà vieille entre ces deux noms, et que les poètes avaient déjà pris parti du vivant même des maîtres : Scudéry avait fait un sonnet à Rubens, et Scarron, qui devait rimer plus tard tant de vers à Mignard, voulait dédier une épître burlesque au Poussin, dont il recherchait les œuvres et qu'il avait connu à Rome en 1634. Voir les lettres du Poussin et leurs notes.

avec M. de Piles, qui, zélé partisan de Rubens, portoit peut-être un peu trop loin l'enthousiasme à cet égard. »

Il est juste de constater que ce ne furent point les amis du Poussin qui commencèrent l'attaque. Félibien avait publié en 1666 la première, en 1672 la deuxième partie de ses *Entretiens*. Pas un mot là dedans contre les coloristes; en 1679 même, deux ans après les *Conversations* de de Piles, quand Félibien vint à parler, dans sa troisième partie, des Vénitiens et du Titien, ce ne fut qu'avec des louanges sans restriction, adoucissant même les paroles de Michel-Ange sur le dessin du Vecelli; et il serait difficile de trouver dans l'espèce de traité des couleurs qui ouvre le cinquième Entretien un mot injuste qui puisse sentir la guerre ni la riposte. Et cependant, dès 1677, on peut dire dès 1668, de Piles ne ménageait pas Poussin, — s'entend sous les formes courtoises de ce temps-là. Dans ses *Remarques sur l'art de la Peinture* publiées avec le texte latin de Ch.-Alph. Dufresnoy, et avec sa traduction, l'année même de la mort du peintre-poète, de Piles, sans éloge comme sans blâme pour le grand maître des Andelys, mort lui-même depuis trois ans à peine, lance en passant ce trait qui ne pouvait guère s'adresser qu'à cette ombre illustre : « Les peintres ne sont pas obligés de suivre l'antique aussi exactement que les sculpteurs, parce que leurs figures sentiroient trop la statue, et paroîtroient sans mouvement. Plusieurs peintres, même des plus habiles, sont tombés dans ces inconvénients. Il faut que les peintres se servent de l'antique avec discrétion, et qu'ils y accommodent tellement le naturel, qu'il semble que leurs figures toutes vivantes aient plutôt servi de modèles pour les antiques, que les antiques pour leurs figures. » Avec tout cela, de Piles caressait encore en 1668 le parti qu'il devait attaquer plus tard, et ne conseillait « à la bibliothèque d'un peintre » d'autres livres sur l'art que ceux « de Plin, de de Franc. Junius, de Léonard de Vinci (quoyque sans beau-



coup d'ordre), Paul Lomasse, J.-B. Armenini, M. de Chambray, dont il invitait de lire au moins la préface, et l'écrivit fort éloquent de M. Félibien sur le tableau d'Alexandre, de la main de M. Le Brun : les fondements qu'il établit pour faire un tableau sont très-solides. » — Notons enfin que tous les arguments de de Piles sur la couleur sont plutôt appuyés ici sur les chefs-d'œuvre du Titien, de Véronèse et du Tintoret, que sur le nom de Rubens, qui ne s'y rencontre que comme secondairement et sans affectation.

En 1677, les choses n'allaient plus si doucement. Ici, une remarque tout humaine se présente sur les petites causes des grands effets. Ce ne sont point nos goûts qui font notre vie ; ce sont les accidents de notre vie qui font nos goûts. André Félibien, né à Chartres en 1619, et fils d'une bonne famille de robe de ce pays-là, était destiné à paraphraser, jusqu'à l'âge de soixante-seize ans qu'il mourut, les *Lamentations de Jérémie et les Cantiques* (1644), lorsque, vers 1648, M. de Fontenay-Mareuill l'emmena à Rome comme employé de l'ambassade. Lui-même a raconté, assez agréablement, dans la préface de ses *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, comment se fit en Italie son éducation sur l'art : « ... J'employois le peu de temps qui me restoit (en dehors des affaires importantes de l'ambassade), ou à visiter les personnes les plus versées dans les sciences et dans les arts, ou à voir les églises et les palais. Entre les peintres qui paroissoient dans Rome avec davantage de réputation, je puis remarquer icy comme les plus célèbres le chevalier Lanfranc, le sieur Pietre de Cortonne, et le fameux M. Poussin, que je nomme le dernier comme le plus jeune des trois. Je pris grand soin de les connoître, et particulièrement M. Poussin, avec lequel je fis une amitié très-étroite. Tout le monde sçait quel a été son mérite, et, pour moy, je ne crois pas qu'il y ait eu de peintre qui ait possédé une plus

haute idée de la perfection de la peinture, ny qui ait mieux sceu que luy tout ce qui peut rendre un ouvrage accompli. Que si nous en voyons de puissantes marques dans ceux que nous avons de sa main, il en donnoit encore de plus fortes preuves par ses discours ; et je suis obligé de confesser que ce fut dans son entretien que j'appris alors à connoistre ce qu'il y a de plus beau dans les ouvrages des excellens maistres, et mesme ce qu'ils ont observé pour les rendre plus parfaits. Bien qu'il affectast d'estre fort retiré quand il travailloit, afin de n'estre pas obligé de donner entrée chez luy à plusieurs personnes qui l'auroient interrompu par leurs visites trop fréquentes, je vivois néanmoins de telle sorte avec luy, que j'avois toujours la liberté de le voir peindre. Et c'étoit pour lors que, joignant la pratique aux enseignemens, il me faisoit remarquer en travaillant, et par une sensible démonstration, la vérité des choses qu'il m'apprenoit par ses discours. — Je voyois avec beaucoup de plaisir de quelle sorte il se conduisoit pour représenter sur une toile ces grands et nobles sujets dont il avoit formé les ordonnances dans son esprit ; j'observois exactement de quelle manière il desseignoit ses figures, et en prononçoit tous les traits, s'il m'est permis d'user de ce mot, avec une netteté qui faisoit bien voir celle de ses pensées ; je considérois avec un soin tout particulier comment il mesloit les couleurs ensemble pour donner cette diminution de teintes nécessaires à arrondir les corps, à faire paroistre les jours et les ombres, et à produire ces divers degrés d'éloignement qui font fuir ou avancer toutes les parties d'un tableau, ce qu'il a sceu exécuter avec tant d'art et de beauté. — Je commençay chez luy quelques petits ouvrages pour tâcher de mettre en pratique ses doctes leçons, mais les affaires qui m'occupoient incessamment ne me donnèrent pas le temps d'achever seulement la première chose que j'entrepris de faire. C'est pourquoy, quelque

passion que j'aye eue pour une science si noble, je n'ay jamais pu m'y attacher autant que je l'eusse souhaité. Toutefois, le peu d'expérience que j'en ay acquise n'a pas laissé de me faire comprendre que, quelque théorie qu'on ait de la peinture, on est incapable de rien exécuter de parfait sans une grande pratique, et c'est en travaillant que je me suis bien apperceu qu'il se rencontre mille difficultés dans l'exécution d'un ouvrage que tous les préceptes ne sçauroient apprendre à surmonter... » — C'est le Poussin qui décide à Rome du goût de Félibien pour les arts, et qui lui apprend un moment à tenir les pinceaux ; Félibien demeurera, par cet honneur, toute sa vie, le fidèle représentant de la cause du Poussin, et jugera la peinture de toutes les écoles par les yeux du Poussin.

Roger de Piles, lui aussi, était allé à Rome ; mais lorsqu'en 1673 (1) il accompagna en Italie, pendant un voyage de quatorze mois, M. Amelot, le futur conseiller d'État, fils du président, de Piles portait là des opinions déjà singulièrement préparées par les préférences que lui avait léguées son ami Dufresnoy pour l'école de Venise, et avec cela une habileté de main et un œil déjà assurés par les leçons du frère Luc (2), l'habile peintre récollet. Il ne faut donc

(1) Cl.-François Fraguier (voyez *Parnasse français*, p. 622) nous fournit cette date dans son intéressante biographie de de Piles, mise en tête de la deuxième édition de l'*Abrégé de la vie des Peintres* (Paris 1715).

(2) C'est dans le P. Daire, dans M. Dusevel et dans les autres historiens d'Amiens, qu'il faut chercher quelques renseignements sur la vie du frère Luc. Il s'appelait de son vrai nom Claude François, et était né à Amiens en 1615, « d'une famille qui existait dès 1490. Après avoir appris un peu de dessin et les premiers principes de l'art de peindre, il alla se perfectionner à Paris sous le fameux Vouet. » Le P. Daire ajoute : « et sous Lebrun. » D'autres l'ont répété ; c'est une erreur : Le Brun ne revint d'Italie que vers 1647, et il y avait déjà six ans à cette époque que Claude François, plus âgé que Le Brun de quatre ans, était entré en religion. D'ailleurs, à en juger par le seul tableau que j'aie vu de lui, il avait contracté, dans l'atelier de Vouet, la plus fidèle, la plus immédiate manière de son maître et la garda

point se laisser prendre à la page de ses *Conversations* où il proteste assez hypocritement de ses anciens respects pour le Poussin, en feignant d'avoir été son disciple. Le Poussin était mort depuis huit ans quand de Piles mit le pied dans Rome. « D'où vient, dit Caliste, l'un des interlocuteurs de sa *seconde Conversation*, étonné de l'admiration exclusive de Philarque pour Rubens, — d'où vient que vous avez changé de sentiments? Vous souvient-il qu'étant à Rome

toute sa vie. Il paraît cependant que de Paris il était allé « à Rome, pour y prendre le goût des grands maîtres, » et c'est là qu'il aurait peint, à l'âge de vingt ans, une *Assomption de la Vierge* pour le maître-autel des Jacobins d'Amiens; ce tableau, copié « d'après Bassan, était estimé, en 1635, six mille écus. » De Rome il revint à Paris, « où il ne tarda pas à se faire une réputation flatteuse. Malgré les avantages que lui promettaient ses talents, il prit l'habit religieux en 1641 (à vingt-six ans), chez les RR. PP. Récollets du faubourg Saint-Martin, où il prononça ses vœux en 1644. L'archevêque de Paris, Hardouin de Peresfixe, lui offrit plus d'une fois de l'ordonner prêtre. L'humilité pieuse de François, plus connu sous le nom de frère Luc, se borna à recevoir le diaconat. » — « On raconte qu'étant tombé du haut du pont du Cange dans la Somme, à l'âge de douze à quinze ans, il n'échappa à la mort que par une espèce de miracle, et que, pour en témoigner sa reconnaissance à la Vierge, il promit de se faire récollet; il exécuta plus tard cette promesse, et, pour en conserver la mémoire, il peignit un tableau qu'on voyait dans l'église des Augustins d'Amiens. Les étrangers regardaient cette peinture comme un précieux modèle de coloris et de perspective. » Il paraîtrait que ce chef-d'œuvre du frère Luc se trouve aujourd'hui « dans l'église du village de la Neuville-sur-Selle, canton de Conty : il représente l'événement qui détermina l'entrée de l'artiste en religion. On y voit saint Augustin qui présente un enfant mort à la Vierge et à l'enfant Jésus; derrière la mère de Dieu, frère Luc élève un tableau qui le représente tombant du haut du pont du Cange dans la Somme. » Le frère Luc avait naturellement décoré de ses peintures diverses maisons de son ordre. « Il y a aux Récollets de Paris (faubourg Saint-Martin), dit Piganiol de la Force (*Description de Paris*), plusieurs tableaux peints par le frère Luc, il était bon compositeur et dessinateur, mais mauvais coloriste. » — « En quoi M. de Piles, observe Fraguier, a eu dans la suite un grand avantage sur son maître. Celui-ci trouvant dans son élève un goût naturel et de grandes dispositions, le mit bientôt en état de dessiner d'après l'antique. Ils prirent l'un pour l'autre une amitié qui n'a fini qu'avec leur vie. » C'était vers 1660 que de Piles s'était « attaché à dessiner sous le célèbre frère Luc; » bientôt après, arrive de Flandre dans le même atelier un autre

vous étiez si souvent avec M. Poussin et que vous preniez tant de plaisir dans sa conversation? — Il m'en souvient fort bien, dit Philarque, et le ressouvenir m'en est encore fort précieux. Je me procuray cette connoissance comme un des plus grands biens que je pusse espérer en ce pais-là; et vous avez esté plusieurs fois de nos conversations. Nous nous entretenions souvent des beautez de l'Antique, et des anciennes coustumes Grecques et Romaines : il est

élève, Arnould de Vuez, muni d'une lettre d'un juif de Saint-Omer qui était assez bon peintre. Cette lettre, raconte Descamps, « fit recevoir de Vuez dans l'école du frère Luc, récollet qui avait du mérite. En trois années d'étude, il montra qu'il était né peintre. Le désir de se perfectionner à Rome, joint à celui de voir ses parents qu'il ne connaissait pas (le père de de Vuez était né à Vérone en Italie), mais qu'il savait être en état de l'aider par leurs richesses, lui fit naître le projet de voyager en Italie, qu'il communiqua au frère Luc, qui l'applaudit. Il lui donna un certificat de sa conduite et de son application à l'étude... » De Vuez profita si bien des leçons du frère Luc et de l'enseignement des chefs-d'œuvre de Rome, qu'il arriva à la suprême faveur des princes et cardinaux de ce pays-là, et mérita le premier prix de peinture. Peut-être nous pardonnera-t-on de citer ici la relation que donne le *Mercure galant* de la distribution de ces prix; notre citation serait peut-être mieux placée comme note au bas de la page de Descamps; mais Arnould de Vuez est un artiste essentiellement provincial et appartient à Lille par ses œuvres beaucoup plus qu'à Paris.

« Comme les prix, envoyés tous les ans par le Roy à l'Académie de Rome dite de Saint-Luc, devoient estre donnés à ceux qui réussiroient le mieux dans le travail qu'on proposeroit à la jeunesse, M. Bellori fut nommé pour choisir les histoires qui seroient traitées. Alexandre le Grand coupant le nœud gordien servit de sujet aux peintres, et les sculpteurs eurent celui du fameux Dinocrate se présentant devant le mesme Alexandre habillé en Hercule et luy portant le plan du mont Athos... L'affluence du monde fut telle, qu'à peine MM. les cardinaux Nini, Rospigliosi, Carpegna et Spada y purent entrer. M. Bellori fit d'abord un discours très-éloquent et très-recherché sur les avantages des arts qui faisoient l'employ de l'Académie et sur l'estime que les roys et les républiques en avoient toujours marquée... il s'étendit sur les grâces dont le Roy fait continuellement sentir les effets aux Académies et rapporta les termes des lettres patentes que Sa Majesté a données pour la jonction qui s'en est faite... Le mérite de M. Le Brun, prince de cette Académie, fut fort élevé, et l'heure s'avancant insensiblement fit penser à donner les prix. Ils consistoient en de riches médailles d'or; et ceux qui en avoient esté jugez dignes, les receurent de la main du

vray qu'il possédoit fort bien ces matières et qu'il en avoit une pratique consommée. Il s'étoit entièrement accoustumé les yeux et le goust à ces belles choses, et il en avoit le cœur tellement pénétré, que, conformément à l'idée qu'il s'en estoit faite, il a représenté ses sujets sous la plus belle face qu'on puisse concevoir. — Eh bien, repartit Caliste, qu'avez-vous donc à désirer? — Qu'il se fust humanisé davantage, répondit Philarque, et qu'il eust gardé quelque-

vice-prince. Arnaud Bucci de Saint-Omer (Arnould de Vuez), jeune étudiant de l'Académie royale de France; Alexandre, Parisien, et Louis Boulogne, étudiants de la mesme Académie, emportèrent ceux de la peinture. Ceux qui estoient destinez pour les sculpteurs furent donnez à Simon Hurterel, de la mesme Académie françoise; à François Nouhier, de la ville d'Ancone, élève du sieur Guide, et à Jean Thiridon (Théodon), jeune François de la mesme Académie; et ceux des architectes, à Simon Seiupagne, à Augustin d'Arel, (d'Aviler), et à Claude de G... (Degodetz?), tous trois jeunes étudiants de la mesme Académie royale. » (*Mercur galant*, avril 1678, p. 88-95.) Il est clair que le correspondant du *Mercur* n'avait point l'oreille faite aux noms de notre pays.

Nous nommerons encore le dessinateur Desmarests au nombre des élèves du frère Luc. — Ce religieux tenait donc école de peinture et une école fréquentée, et travaillait ardemment pour les couvents de son ordre. Mais il n'oubliait point les églises de sa province, à laquelle il resta fort attaché. « On voit encore dans la chapelle des Dames du Sacré-Cœur d'Amiens un tableau du frère Luc, donné en 1666 par François Quignon, chirurgien, et Jeanne Veru, son épouse, avec cette devise (qui rappelle celles de la fameuse suite des tableaux du Puy, d'Amiens) : *Croix aimable à Jésus, quoique ignominieuse.* » Outre cette *Assomption de la Vierge*, « traitée d'une manière singulière, » tableau dont nous avons parlé et qui décorait le maître-autel des Jacobins d'Amiens, « il en fit un vers l'an 1671 pour Matthieu Vasse, chapelain de la cathédrale de la même ville, et l'on en conserve quelques autres dans ce temple auguste. On en voit un de la Vierge dans la chapelle de Saint-Nicolas-aux-Clercs, peint en 1666, et dans la chapelle *retro*, celui où le Sauveur tire sa sainte Mère du tombeau pour la transporter au ciel. » Ce dernier tableau est le seul que l'on signale aujourd'hui du frère Luc dans la cathédrale d'Amiens; il décore la chapelle de Saint-Étienne; il est peint, nous l'avons dit, dans le système bien connu et le plus exact, de dessin, de couleur et de lumière, qui caractérisent la manière de Vouet : Jésus, se précipitant d'un ciel plein d'éclat, étend les bras vers sa mère mourante, que deux grands anges relèvent de terre, pendant qu'une foule de plus petits préparent à leur reine des fleurs pour la cou-

fois plus de convenance. Il n'est pas nécessaire d'estre toujours parmi les Dieux, ny dans la Grèce.... Il y a des tableaux de cet admirable homme dans des cabinets de Paris, qui sont traitez d'une façon si noble, si extraordinaire, et si convenable au sujet qu'ils représentent, que ceux qui ont le goust délicat ne peuvent s'empescher d'estre émus en les voyant : et comme je suis un de ceux qui les admire davantage, ne trouvez pas étrange que j'aye recherché la connoissance et l'amitié de leur auteur... » Et Philarque, c'est-à-dire de Piles, part de là pour battre en brèche les préjugés assez raisonnables de Caliste sur « l'air flamand que l'on reconnaît toujours dans les figures de Rubens ; » à quoi Philarque réplique : « Le Poussin n'a vu que l'antique et a donné dans la pierre... En bonne foy, trouvez-vous que ce soit une chose merveilleuse que d'avoir toujours le compas à la main, ou, si vous voulez, que d'avoir dans la teste une proportion belle, correcte et bien étudiée d'après l'antique, pour réduire presque toutes les figures sous une même proportion et sous un mesme air, qu'on verroit répandu indiscrètement partout, aussi bien que les mesmes plis dans les draperies ; trouvez-vous, dis-je, que ces deffauts seront bien reparez, quand on dira que cela est dessiné dans le goust antique ? — Non ; mais ne comptez-vous pour rien la correction du dessin ? dit Ca-

ronner ; de là l'inscription mystique qui accompagne cette composition, suivant la vieille mode des tableaux d'Amiens : *Fulcite me floribus, quia amore langueo*. — Cette fidélité si parfaite au goût et aux aspects de peinture de son maître, et aussi les largesses du pinceau de frère Luc envers les églises de sa province, me porteraient à lui attribuer, fort hypothétiquement peut-être, un joli tableau, peint dans la meilleure école de Simon Vouet et qui décore l'église du Crotoy, à l'embouchure de la Somme : il représente Notre-Seigneur chez Marthe et Marie.

Jean Boulanger, qu'on dit né à Amiens comme le frère Luc, a gravé, d'après son compatriote, quelques figures de saints : saint François d'Assise, saint Pascal, saint Pierre d'Alcantara.

Claude-François, dit le frère Luc, mourut âgé de 70 ans, le 17 mai 1685.

liste. — Qu'appellez-vous correction du dessin? reprit Philarque, des contours bien proprement tirez et un peu plus durs que le marbre mesme d'après quoy ils ont esté copiez? — J'appelle un dessin correct, repartit Caliste, celui qui a précisément toutes ses justes proportions. — Ce n'est pas peu, dit Philarque.... mais ce que j'appelle plus volontiers correction, et dont peu de peintres ont esté capables, c'est d'imprimer aux objets la vérité de la nature et d'y rappeler les idées de ceux que nous avons souvent devant les yeux, avec choix, convenance et variété... » et cela mène naturellement à conclure que « l'on peut donner à Rubens un rang considérable parmi les grands dessinateurs, en considérant le dessin par rapport à la peinture; et que s'il ne s'est pas servi partout des plus belles proportions, ce n'a pas été par ignorance, mais par discrétion, les réservant pour les Divinitez et pour les figures principales de ses tableaux qu'il a dessinées, non pas d'après l'Antique (car elles ne sentent pas le marbre), mais d'une manière si belle et si noble, qu'il semble qu'elles ayent esté peintes d'après les personnes qui ont servi de modelles aux sculpteurs de l'Antiquité. » — Et Rubens se montre grand philosophe par ses oppositions de couleurs (p. 285); et Rubens « est sans contredit celui de tous les peintres qui a le mieux entendu la lumière » (p. 290); et Rubens « a réussi à exprimer les passions merveilleusement et autant bien que peintre qui l'ait précédé » (p. 268); et Rubens, — dira-t-il plus tard dans la *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres* (1681), tout chaud encore du superbe présent que lui aura fait du *David et Abigaïl*, de Rubens (1), le duc de

(1) Outre le *David et Abigaïl*, de Piles possédait une autre relique bien importante de Rubens, « l'Honneur de la peinture » : c'était son livre de dessins et d'observations sur l'art. Il a été beaucoup parlé de ce livre; on a assuré à M. André Van Hasselt, suivant son *Histoire de P.-P. Rubens* (Bruxelles, 1840), qu'il existait encore à Paris; et lui-même nous apprend que la So-



Richelieu, auquel de Piles dédie son nouveau livre, description de la merveilleuse collection que le duc avait formée des ouvrages de ce maître, — « Rubens est au-dessus du Titien, comme le Titien est au-dessus de Paul Véronèse... Ce que Titien paroît n'avoir fait qu'avec beaucoup de temps, de réflexion et d'attache, Rubens l'a exécuté avec promptitude, avec science et avec liberté, comme le maître et le souverain de son art..... La variété, qui est une des plus

ciété des Antiquaires de Londres en possède une copie faite avec une exactitude rigoureuse par un certain Johnson. En 1744, lors de la publication du catalogue Quentin de Lorangère, c'était Huquier, graveur et marchand d'estampes, qui possédait le fameux « manuscrit de la main de Rubens, et il se proposait de le donner quelque jour au public. Ce manuscrit portait pour titre : *De figuris humanis*; il était accompagné d'environ une cinquantaine de feuilles dessinées et remplies chacune de différentes têtes et attitudes variées qui ont rapport au discours du manuscrit. Ce qui fait voir les peines et les soins que prenait Rubens pour étudier les divers caractères et les divers effets des mouvements des hommes. » M. Van Hasselt croit reconnaître la désignation de ce volume dans les mots du testament de Rubens : « .... excepté les dessins recueillis par moi et que j'ordonne que l'on conserve pour l'instruction d'un de mes fils qui voudrait s'adonner à la peinture, ou, à défaut d'icelui, pour une de mes filles qui pourrait épouser un peintre célèbre.... » Ces *dessins recueillis par Rubens* ne me font point l'effet d'un manuscrit mêlé de croquis, mais me sembleraient plutôt se devoir entendre soit des dessins de maîtres collectionnés par lui, soit des études en grand format qu'il avait crayonnées en Italie, à Rome, à Mantoue, à Milan, partout, d'après les chefs-d'œuvre des maîtres et pour sa propre instruction. Quoi qu'il en soit, Bellori avait feuilleté à Rome, avant 1672, le manuscrit de Rubens qui nous occupe, et, s'il en avait parlé seul, on pourrait, d'après sa description, croire qu'il ne s'agit que d'un de ces *Albums* où les artistes déposent l'observation que leur inspire un effet de nature, ou la règle de perspective apprise d'un mathématicien, ou les croquis que tout peintre voyageur veut emporter des merveilles entrevues, ou certains vers du poète qui, pour le peintre, sont les germes d'une œuvre déjà éclosée en pensée : « Un libro di sua mano, in cui si contengono osservazioni di ottica, simmetria, proportioni, anatomia, architettura, et una ricerca de' principali affetti, ed attioni cavati da descrittioni di poeti, con le dimostrazioni de' pittori. Vi sono battaglie, naufragi, giuochi, amori, et altre passioni et avvenimenti, trascritti alcuni versi di Virgilio e d'altri, con rincontri principalmente di Rafaele, e dell'antico. » Félibien traduit tout bonnement le passage de Bellori, et,

grandes beautez de la nature, se voit observée dans les tableaux de Rubens plus que dans les autres... Pour la facilité, jamais peintre n'en a tant eu... Après l'idée que je viens de donner de la Peinture et la comparaison que nous avons faite avec elle des ouvrages en général des plus habiles peintres, il est aisé de voir que l'Italie ne nous a point encore donné personne qui en ait eu toutes les parties, et que Rubens les a possédées toutes à la fois, non-seulement

chose plus étrange, de Piles, qui tenait en France ce fameux volume dans ses mains, et qui, par bonheur, saura nous en extraire deux intéressants chapitres, fait comme tout le monde et traduit l'italien avec un peu de paraphrases : « Rubens, dit-il, a accompagné quantité de dessins qu'il a faits à la plume de raisonnemens et de citations d'auteurs. J'en ay vu un livre de sa main de cette manière, où les démonstrations et les discours estoient ensemble. Il y avoit des observations sur l'optique, sur les lumières et les ombres, sur les proportions, sur l'anatomie et sur l'architecture, avec une recherche très-curieuse des principales passions de l'âme et des actions tirées de quelques descriptions qu'en ont faites les poëtes, avec des démonstrations à la plume d'après les meilleurs maîtres et principalement d'après Raphaël, pour faire valoir la peinture des uns par la poésie des autres (soit que ces habiles peintres eussent travaillé par principe ou seulement par la bonté de leur génie). Il y a des batailles, des tempestes, des jeux, des amours, des supplices, des morts différentes et d'autres semblables passions et événemens, dont il s'en voyoit aussi quelques-uns qu'il avoit dessinez d'après l'antique. » (*Vie de Rubens*, imprimée à la suite de la *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*.) Trois pages plus haut, de Piles disoit déjà de ce Rubens, son peintre parfait : « La langue latine luy estoit fort familière aussi bien que l'italienne, comme on en peut juger par les observations manuscrites qu'il a faites sur la peinture, où il a rapporté quelques endroits de Virgile et d'autres poëtes qui faisoient à son sujet. » Ce fut dans son *Abrégé de la vie des peintres* que de Piles, ayant à juger les ouvrages de Léonard de Vinci, cita pour la première fois un passage du « manuscrit latin de Rubens, dont l'original étoit entre ses mains et qu'il traduisoit fidèlement. » Comme nous nous sommes fort étendus plus haut sur des manuscrits de Léonard qui ressemblent fort à celui de Rubens, nous ne pouvons ne pas transcrire ici les lignes de Rubens sur les papiers du maître florentin qu'il élève si haut, et dont le Louvre possède aujourd'hui les deux principales compositions, la *Cène* et le carton de Pise copiés avec amour par le grand peintre flamand : « Il commença par consulter plusieurs sortes de livres. Il en avoit tiré une infinité de lieux communs, dont il avoit fait un recueil ; il ne laissoit rien échapper de ce qui

avec certitude et par les règles, mais éminemment par la supériorité et par l'universalité de son génie. » Cela ne sonnait-il pas un peu durement aux oreilles de ceux qui croyaient à d'autres dieux de l'art ? Mais ce n'était pas encore assez ; et l'attaque de l'ennemi était mêlée par de Piles à l'apologie de son idole. L'un des interlocuteurs de la *seconde conversation* « déclare qu'il n'aura jamais de tableau qui sente la statue antique. — Croyez-moy, reprend Caliste,

pouvoit convenir à l'expression de son sujet ; et, par le feu de son imagination, aussi bien que par la solidité de son jugement, il élevoit les choses divines par les humaines... Enfin, par un effet de ses profondes spéculations, il est arrivé à un tel degré de perfection, qu'il me paroît comme impossible d'en parler assez dignement et encore plus de l'imiter. » De Piles ajoute : « Rubens s'étend ensuite sur le degré auquel Léonard de Vinci possédoit l'anatomie. Il rapporte en détail toutes les études et tous les desseins que Léonard avoit faits et que Rubens avoit vus parmi les curiosités d'un nommé Pompée Leoni, qui étoit d'Arezzo. Il continue par l'anatomie des chevaux et par les observations que Léonard avoit faites sur la physiologie, dont Rubens avoit vu pareillement les dessins, et il finit par la méthode dont ce peintre mesuroit le corps humain. » Dans le dernier ouvrage de de Piles, dans son *Cours de peinture par principes*, on trouve une seconde citation du manuscrit de Rubens. De Piles transcrit ici, à l'appui de son opinion sur « la beauté de l'antique, » le chapitre de *Imitatione statuarum aliis utilissima, aliis damnosa usque ad exterminium artis*, avec une traduction soi-disant littérale du latin de Rubens. Ce fragment, que le malin de Piles semble avoir choisi dans le manuscrit de Rubens, comme une épigramme contre le Poussin et contre sa soumission aveugle aux marbres antiques, donnerait une idée vraiment élevée du malheureux cahier de Rubens et doit nous faire regretter sa perte plus amèrement que ne le feraient les lignes de Bellori. En 1708, de Piles avoit encore « entre ses mains » le célèbre « manuscrit latin. » Il est à croire qu'à sa mort, l'année suivante, il passa entre les mains de Boule, qui, comme on le sait, se ruinait en curiosités de toutes sortes. Toujours est-il que le livre de Rubens se trouvait dans la collection de l'intelligent artiste, lorsque l'incendie qui dévora son atelier détruisit avec « l'une des plus belles collections qui ait été faite » tous les secrets qu'avait recueillis Rubens sur son art. (V. Mariette.) Consolons-nous cependant quelque peu en nous disant que, si le manuscrit de Rubens eût été tout entier d'une valeur égale aux pages qu'il a citées, Roger de Piles eût certainement fait comme Chambray pour Léonard : il l'eût publié, n'en doutons pas. Que le lecteur me permette de lui signaler ici, pour la curiosité du rapprochement, les phrases mal copiées, je crois,

vous y reviendrez, et le Poussin, ce grand peintre, avoit en sa jeunesse les mesmes sentimens que vous ; il aimoit les ouvrages du Titien, il en copia quelque chose dans ses commencemens ; mais quand il eut examiné les sculptures antiques, il vit bien qu'elles estoient la règle de la beauté, qu'il devoit s'y attacher fortement, et que ce n'étoit que par le goust qu'inspirent ces belles choses qu'il faut donner le prix aux ouvrages de Peinture : vous sçavez le soin qu'il a pris de les imiter. — Je le sçay très-bien, répondit Léonidas, et c'est pour cela que je garde soigneusement ses ouvrages dans des portefeuilles. A vous parler franchement, le peintre que vous me nommez auroit esté un excellent sculpteur, et je n'admire ses ouvrages que dans cette vue. — Que vous me faites pitié ! repartit Caliste, et que vous avez le goust méchant de ne trouver dans les ouvrages du Poussin rien qui ne soit commun avec les sculpteurs ; trouverez-vous beaucoup de peintres qui ayent fait le paysage comme luy ? — Il est vray, interrompit Léonidas, que ses compositions en sont nobles, et la touche de

par de Piles, mais cependant intelligibles, où Rubens parle de la différence des lumières et des ombres qui jouent autour des marbres des statues et des carnations humaines, et celles où, dans son salon de 1810, M. Guizot explique comment les figures de Gros se marient bien avec l'air qui les environne. « Susceptibles de mouvement et d'ondulations, changeant parfois de couleur et d'apparence, les contours du corps humain se fondent davantage et plus doucement que ceux des statues de marbre avec le fluide vaporeux au sein duquel ils vivent et s'agitent. Il y a, si je puis me servir de cette expression, plus d'affinité entre l'air et le corps de l'homme qu'entre l'air et le marbre. Une figure humaine, seule au milieu de l'espace, ne paraît ni aussi isolée, ni aussi tranchante sur le fond qu'une statue. » Quant au fragment de Rubens, il est tout entier à retraduire. — Le livre publié à Paris en 1773, sous le titre de *Théorie de la figure humaine, etc., ouvrage traduit du latin de P.-P. Rubens avec 44 planches d'après les dessins de ce célèbre artiste*, est regardé, dit M. Van Hlasselt, comme un extrait du cahier d'observations manuscrites dont nous venons de parler. On prétend en outre, selon le même historien, que « Rubens écrivit un traité latin sur les couleurs, *De coloribus*, lequel a disparu. »

ses arbres fort belle. — A-t-on jamais mieux entendu les lumières ? poursuivit Caliste. — Les lumières, dit Léonidas, hélas ! c'est précisément où il n'entendoit pas. — Comment pouvez-vous dire cela ? repartit Caliste ; il y estoit si juste, que je vous defie de m'en faire voir la moindre faute dans ses tableaux ; l'on m'a mesme assuré qu'il en avoit escrit un livre. — Je vois bien, répondit Léonidas, que nous ne nous entendons pas, et que les lumières dont vous entendez parler sont des corps particuliers, et dont toute la science consiste à sçavoir où doit aller l'ombre du corps exposé à une lumière donnée (comme parlent les mathématiciens), à connoître les parties qui sont frappées d'une lumière à angles égaux, ou celles qui ne la reçoivent qu'en glissant. Il n'y a point de livre de perspective qui n'instruise de ces choses-là, parce qu'elles sont absolument nécessaires à ceux qui commencent : mais les lumières dont je veux parler regardent le tout ensemble, et c'est assurément dont il n'a pas escrit, puisqu'il ne l'a pratiqué que très-rarement, et lors seulement que le hazard ou quelque heureux mouvement de son génie le luy ont fait faire. »

Félibien perdit patience ; et, en vérité, on ne pouvait provoquer plus vivement ni plus directement les amis du Poussin. La quatrième partie des *Entretiens* parut en 1685 ; Félibien avoit à y raconter la vie de Rubens et celle du Poussin. L'occasion s'offroit à ses représailles. Blâmant assez justement, l'on en conviendra, la manie allégorique de Rubens : « Qu'ont à faire, disait-il dans l'histoire de Henri IV et de Marie de Médicis, l'Amour, Hymen, Mercure, les Grâces, des Tritons et des Néréides ? Quel rapport ont les divinitez de la Fable avec les ceremonies de l'Eglise et nos coutumes, pour les joindre et les confondre ensemble de la sorte ?... C'est une des choses que Rubens devoit éviter plus qu'aucun peintre, puisqu'il avoit beaucoup d'étude. Il est vray qu'il n'a pas employé comme il devoit

tant de belles connoissances qu'il avoit acquises... Sa réputation étoit si grande, qu'on auroit cru passer pour ridicule, ou pour ignorant, de censurer ses plus grands défauts. Encore qu'on ait beaucoup de respect pour la mémoire de ce grand homme, on ne laisse pas de regarder ses tableaux avec moins de prévention qu'on ne faisoit autrefois, et en louant tout ce qui est digne de louange dans tout ce qu'il a peint, on ne dissimule plus les défauts qui s'y trouvent, et l'on remarque assez hardiment ce qui seroit nécessaire dans ses ouvrages pour estre plus parfaits. Comme vous avez vu ce que l'on a écrit très-avantageusement sur son sujet dans un livre de *Conversations* qui a esté donné au public, je ne m'étendray pas à vous parler des particularitez de la vie de ce grand homme, ni des beaux talents qu'il a eus, que l'auteur de ce livre a remarqué avec beaucoup de soin et d'éloquence. *Que si l'amour qu'il a fait paroistre pour ce peintre, au desavantage mesme de plusieurs autres des plus excellens, le rend suspect sur les choses qui regardent la peinture*, je ne vous diray rien qui ne soit conforme à ce qu'un autre auteur (M. Bellori), étranger et *desintéressé*, en a écrit avec beaucoup de jugement, selon le sentiment de tout le monde. » — Il va sans dire que notre affaire n'est point de citer ici l'honorable part d'éloges que Félibien ne marchande pas au puissant génie de Rubens; mais les critiques, qui vont plutôt à l'adresse de son apologiste : « On ne peut disconvenir que Rubens n'ait beaucoup manqué dans ce qui regarde la beauté des corps, et souvent mesme dans la partie du dessein... Ses contours se trouvent souvent altérez par sa manière peu étudiée. La plupart de ses visages semblent estre tous formez sur une mesme idée qui ne les rend pas assez différens les uns des autres, et moins encore agréables et beaux ; mais plutost des visages ordinaires et communs, de mesme que les proportions des corps qui s'éloignent fort de celles

des antiques. Les vestemens ne sont point faits avec un beau choix ; les plis n'en sont ni bien jettez, ni bien entendus, ni bien corrects. Cette grande liberté qu'il avoit à peindre fait voir en plusieurs de ses tableaux plus de pratique de pinceau que de correction dans les choses où la nature doit estre exactement représentée, non-seulement dans son dessein, mais aussi dans son coloris, où les teintes des carnations paroissent souvent si fortes et si séparées les unes des autres, qu'elles semblent des taches ; et dans les reflets des lumières qui rendent les corps comme diaphanes et transparens. Et, quoyqu'il estimast beaucoup les antiques et les ouvrages de Raphaël, on ne s'aperçoit pas qu'il ait tâché d'imiter ni les uns ni les autres. Au contraire, on peut dire qu'il s'en éloignoit si fort, que, s'il eust copié les statues d'Apollon, de Vénus ou des Gladiateurs, on ne les auroit pas reconnues, tant sa manière de dessiner estoit différente de ce goust-là. Cependant, comme il porta en Flandres la beauté du coloris des plus excellents peintres lombards, et qu'en effet il a fait quantité de grands ouvrages dignes d'estime, cela le mit en grande considération pendant qu'il vescu, et mérite bien qu'encore aujourd'huy on lui donne place parmi les excellens peintres, *non pas la première, de crainte que la possession dans laquelle plusieurs autres se trouvent de marcher devant luy ne le fist éloigner d'eux au delà du rang qu'il doit légitimement tenir.* »

Voilà contre Rubens, voici pour le Poussin : A la science des proportions et à leur variété « selon les différentes conditions, Poussin a joint la beauté du pinceau et la vérité des carnations, en conservant dans les contours la correction du dessein que les plus grands peintres ont toujours préférée à toute autre chose ; et il a répandu sur tous les corps des lumières fortes ou foibles, avec des reflets conformes au lieu et aux actions qu'il a figurées, sans s'éloigner de la nature... L'on conviendra de toutes ces veritez, si l'on n'est point préoc-

cupé de gousts particuliers, si l'on a une forte idée de la perfection de la peinture, et que, sans prévention, on veuille bien entrer dans les raisons que le Poussin a eues d'exécuter ses tableaux tels qu'on les voit. Mais il faut, outre la docilité de l'esprit et la droiture de la volonté, avoir aussi les connoissances nécessaires pour faire ces discernements et pour bien juger de son intention... Les gens qui ne connoissent quasi que le nom de la peinture, et qui sont seulement dans la curiosité des tableaux, font ordinairement paroître plus d'estime pour une partie de cet art que pour les autres, selon qu'ils sont conseillés par des peintres, ou par d'autres personnes qui ont ces différens gousts. Les curieux, qui ne s'attachent qu'à des choses particulières, ne considèrent jamais, dans les ouvrages qu'on leur montre, que ce qui est conforme à leur connoissance ou à leur inclination, et méprisent tout le reste. C'est pourquoy nous en voyons qui préfèrent la couleur des peintres vénitiens à tout ce que Raphaël et ceux de son école ont fait de plus correct... »

Nos lecteurs comprennent bien que nous racontons une des plus curieuses polémiques de l'histoire des arts, et que nous n'allons ni commenter ces pages, ni juger le procès. Le malheur de notre siècle, siècle sans foi, est d'être de tous les partis et de les justifier tous. Nous serions à la fois poussinistes et rubenistes, poussinistes avec Félibien quand il écrit son excellente étude sur le Poussin, rubenistes avec de Piles, qui analyse à merveille toutes les faces des qualités de Rubens. En 1685, il n'en allait pas encore tout à fait de même. Chacun alors fut pour ou contre, dans l'un ou dans l'autre camp.

Le dessin ou la couleur ! cette question occupait la cour et la ville, M. de Louvois et la *Gazette de Hollande* :

« Article de Paris du 11 febvrier 1684, tiré de la *Gazette de Hollande* du jeudy 17 febvrier 1684. — Il n'est pas



vray ce que des particuliers ont fait mettre dans la *Gazette* du samedi, 1<sup>er</sup> janvier, qu'on avoit décidé, dans l'Académie des peintres, que le dessein étoit la principale partie de la peinture, mais il est vrai que M. de Louvois avoit dit, après qu'on lui eut rendu compte de tout ce qu'on faisoit pour l'instruction de la jeunesse, qu'il falloit, pour faire un bon peintre, savoir bien dessiner et bien peindre. C'est ce qui a donné l'occasion à deux particuliers, dont l'un est peintre et très-peu entendu dans la partie du coloris, et l'autre un homme de lettres qui n'a nul principe et nulle expérience dans cet art, de faire mettre cette erreur dans la *Gazette* : ce qui nous a donné lieu de dire que le public n'avoit que faire de ces sortes de questions puériles et de nulle utilité (1). »

« Je me souviens encore, écrivait Ant. Coypel bien des années après, des temps où les écoles de peinture retentissoient de ces fameuses disputes, dans lesquelles les uns cherchoient à détruire les charmes du coloris en faveur du dessein, et les autres, passionnez pour le coloris, marquoient tant de mépris pour les solides beautés du dessein. Les disciples entroient dans la querelle de leurs maîtres et fouloient aux pieds les ouvrages de ceux qu'ils croyoient opposer à leurs sentiments ; et l'on voyoit distribuer des satyres, qui, en attaquant le sçavoir des uns, déchiroient même jusqu'à leurs personnes. Dans cette guerre pittoresque, les uns arboroiént l'étendard de Rubens, les autres celui du Poussin. Tandis que les partisans de Rubens accabloient le Poussin d'injures, les adorateurs du Poussin traitoient Rubens avec indignité. Mais quoique ces deux grands peintres fussent les seules divinités que l'on paroissoit adorer, l'amour-propre et l'envie faisoient tout agir.

(1) Cette note se trouve au commencement du manuscrit où Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'Académie royale, a réuni un certain nombre de définitions des termes propres à la peinture.

J'étois fort jeune alors, et, ne connoissant point la malignité des cabales, comme je l'ay mieux connue depuis, je ne pouvois comprendre comment on vouloit détruire une partie pour en faire valoir une autre; c'est vouloir, disois-je à mes jeunes amis, suivre le conseil de Toinette dans le *Malade imaginaire*: c'est se vouloir faire couper un bras afin que l'autre se porte mieux, et se faire crever un œil pour voir plus clair de l'autre. Il est vray, disois-je, qu'un tableau ne peut être parfait sans coloris; mais comment veut-on que le coloris subsiste sans le dessein? » (Discours prononcez dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, par M. (Antoine) Coypel, écuyer, premier peintre du roy, de monseigneur le duc d'Orléans, régent, et directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture; — Paris, J. Colombat, 1721, in-4°, p. 87-88.)

Antoine Coypel n'était point très-franc dans ces conclusions éclectiques; toute la famille des Coypel trempait pleinement, et dès l'origine, dans le parti de de Piles, et en formait, pour bien dire, les premiers soldats; ils combattaient mieux que par la plume, — leurs meilleurs œuvres prêchaient hardiment le culte de Rubens. Qu'on se rappelle le superbe portrait de Molière par Noël Coypel, fils d'un cadet, compatriote des Restout; qu'on se rappelle d'Antoine Coypel la nef lumineuse de la chapelle de Versailles et le *Démocrite* du cabinet de M. Lacaze; qu'on se rappelle de Charles Coypel les *Don Quichotte* du palais de Compiègne. La connivence des Coypel avec de Piles était si patente, qu'on a été jusqu'à leur attribuer, au dix-huitième siècle, le *Dialogue sur le coloris*, publié par celui-ci en 1699. Or il est bon pour son édification que le lecteur sache le sens de ce dialogue; il y reconnaîtra la partialité indomptable des *Conversations*, de la *Dissertation* et de l'*Abrégé de la vie des peintres*.

« Les ouvrages de Giorgion, Titien, Rubens et Van

Deik, sont des livres où les préceptes du coloris sont écrits ; mais toutes sortes de personnes ne sont pas capables d'entendre tous les livres et d'en profiter. Il y a des peintres qui ont copié le Titien durant beaucoup d'années, qui l'ont examiné avec soin, et qui ont fait dessus toutes les réflexions dont ils ont esté capables ; cependant, pour n'avoir pas fait celles qu'ils devoient, ils ne l'ont jamais compris. — Le Poussin, luy dis-je, n'auroit-il point esté de ces gens-là ? — Vous parlez là, me répondit Pamphile, d'un homme dont la mémoire sera toujours en vénération à la postérité. Il a possédé si parfaitement le dessein, il a traité si doctement ses sujets, enfin il a sceu tant d'autres parties nécessaires à la peinture, qu'on peut bien luy pardonner si les soins qu'il a pris à chercher le beau coloris ne luy ont pas réussi. — Vous tombez donc d'accord, reprit Damon, qu'il n'a pas compris l'artifice qui est dans les tableaux du Titien ? — Non, assurément, dit Pamphile ; et la plus grande partie de ses ouvrages le font assez connoître. Il est bien vray qu'après avoir copié des ouvrages du Titien, ses tableaux en avoient quelque chose, mais ce n'en estoit que la superficie : et s'il avoit véritablement compris les maximes, les finesses et les délicatesses du Titien, il en auroit profité, et les auroit sans doute fait valoir... — Ne croyez-vous pas, repartit Damon, que le Poussin ait eu l'esprit d'une assez grande étendue pour la peinture ? — Pardonnez-moy, répondit Pamphile, et c'est ce qui me fait croire que les recherches qu'il a si heureusement faites du dessein, de l'antiquité, et de tant d'autres belles choses, ne luy auroient point fait oublier l'artifice du coloris, s'il l'avoit une fois bien conçu... — ... Le meilleur conseil que j'aurois à donner aux peintres, ce seroit de voir pendant un an, tous les huit jours une fois, la galerie du Luxembourg, de quitter toutes choses, et de ne rien épargner pour cela. Ce jour-là seroit sans doute le plus utilement employé de la semaine. Ru-

bens est, ce me semble, celui de tous les peintres qui a rendu le chemin qui conduit au coloris plus facile et plus débarrassé, et l'ouvrage dont je vous parle est la main secourable qui peut tirer le peintre du naufrage où il se seroit innocemment engagé. — Je sçay bien, dit Damon, que Rubens est un de vos héros de peinture, et que vous avez toujours estimé l'ouvrage qui est dans la galerie du Luxembourg comme une des plus belles choses qui soient dans l'Europe; mais tout le monde n'est pas de votre goût, et ceux qui sont d'un sentiment contraire disent qu'on trouve peu de vérité dans les ouvrages de Rubens quand on les examine de près, que les couleurs et les lumières y sont exagérées, et que ce n'est qu'un fard, et qu'enfin ce n'est point ainsi que l'on voit ordinairement la nature. — Oh ! le beau fard ! s'écria Pamphile, et plutôt à Dieu, mon cher Damon, que les tableaux qu'on fait aujourd'hui fussent fardés de cette sorte... La nature est ingrate d'elle-même, et qui s'attacheroit à la copier simplement comme elle est sans artifice, feroit toujours quelque chose de pauvre et d'un très-petit goût. Ce que vous nommez exagération dans les couleurs et dans les lumières est une admirable industrie qui fait paroître les objets peints plus véritables (s'il faut ainsi dire) que les véritables mêmes. C'est ainsi que les tableaux de Rubens sont plus beaux que la nature, laquelle semble n'être que la copie des ouvrages de ce grand homme... — Et Van Dyck ne trouvera-t-il point icy quelque place ? — Quand je parle de Rubens, reprit Pamphile, j'entends, comme vous sçavez, toute son école. Néanmoins, vous avez raison de vouloir que l'on fasse un cas particulier de cet illustre disciple ; puisque, s'il n'a pas eu tant de génie que son maistre, ny tant de talent pour les grandes exécutions, il l'a surpassé en bien des rencontres dans certaines délicatesses de l'art, et il est constant qu'il a fait des carnations plus fraîches et plus véritables que Rubens. » — La

sur la fin du repas, M. de Piles s'échappa à luy parler de mon épître, de manière qu'il me demanda instamment de la luy faire voir; je la luy rapportay quelques jours après; il l'approuva, et me força en quelque sorte à la faire imprimer; il me dit de publier, dans une préface, que c'étoit lui qui m'y avoit engagé; il fit plus, il me donna l'idée de composer les *Dissertations* que je hasarde de mettre au jour, et que je n'ay faites cependant qu'après la mort de cet illustre amy... »

Un autre peintre de grand mérite, Charles de Lafosse, se mêlait, de son côté, par tempérament et de la meilleure foi du monde, à la cabale : « M. de Lafosse étoit ami particulier de M. de Piles, auteur de plusieurs ouvrages sur la

n'avoit pas. Il prenoit plaisir à faire les portraits de ses amis. » Quoique Roger de Piles, « connoisseur du premier ordre, » ait fait partie de l'Académie de peinture comme « conseiller honoraire, amateur, » le 2 mai 1699, l'année même où il publiait le *Dialogue sur le coloris*, je ne le croirais guère plus habile en peinture que n'avait été Félibien, reçu trente-deux ans plus tôt avec le même titre de conseiller honoraire. Au reste, s'il faut en croire le Toulousain Dupuy du Grez (préface de son *Traité sur la peinture*), « on sait que tous ceux qui ont parlé de ce bel art dans l'antiquité, et même parmi les modernes, n'étoient pas peintres, non plus que (lui)... La théorie suffit pour écrire sur la peinture, puisqu'il y a très-peu d'auteurs parmi ceux qui en ont traité qui ayent tiré leurs connaissances de leur propre expérience. Ils ont fréquenté longtemps dans l'atelier de plusieurs habiles peintres, avec qui ils se sont éclaircis curieusement de tout ce qui dépend de la pratique : mais ils ont su mettre toutes ces choses dans leur ordre, et ils y ont ajouté l'élocution et le style, à quoy les plus excellens ouvriers ne sauroient réussir que par l'étude de la rhétorique... » Enfin, arrive-t-il à conclure, « vous serez convaincu qu'il ne faut pas être peintre de profession pour écrire sur la peinture. » Quoique les traités de Léonard, les lettres du Poussin, les fragments de Rubens, le livre de Hogarth, protestent contre un tel aphorisme, l'exemple en France de P. Mosnier, de Testelin, de Hil. Pader, de Dandré Bardon, de Lépicié, de Descamps, de Le Carpentier, de Gault de Saint-Germain, de Landon, peintres secondaires; de Quatremère de Quincy, architecte manqué au dire du marquis de Paroy, de Florent-le-Comte et de Deseine, médiocres sculpteurs; de simples amateurs tels que Dargenville, Papillon de la Ferté, Perrault, Chambray, Mariette; d'érudits comme Jules-César Boulanger ou Eméric David, et de tant d'autres, donnerait assez raison à Bernard Dupuy du Grez.

peinture, qui s'est servi des sentiments de M. de Lafosse, et n'a rien produit qu'après l'avoir consulté et pris ses idées sur les principaux principes que M. de Piles a donnés sur la peinture. M. de Lafosse étoit très-prévenu en faveur de Rubens et de Vandick, qui, comme lui, s'étoient perfectionnés sur l'école vénitienne, trouvant que ces deux peintres avoient même porté plus loin les connoissances sur l'intelligence de la peinture, et avoient surpassé les Vénitiens dans certaines parties de la couleur (1)... » Rien de plus loyal, répétons-le, que la partialité de Lafosse pour Rubens. Il avait adopté ses types, son goût de paysage, tout (Voyez au Louvre le charmant tableau de *Moïse sauvé*) ; et quand apparut le véritable héritier de Rubens, ce fut Lafosse qui le reconnut et le patrona tout haut à l'Académie, et qui dit au craintif jeune homme : « Vous ignorez vos talents, vous en savez plus que nous. » — Félibien étoit mort en 1695 ; de Piles lui survécut quatorze ans (2), et ne mourut qu'en 1709, après avoir donné, en 1699, le *Dialogue sur le coloris*, et, la veille, on peut dire, de sa mort, en 1708, son *Cours de peinture par principes*, qui contenait la fameuse balance des peintres. Quand de Piles mourut, la cause pour laquelle il avait combattu étoit gagnée. Il n'y avait plus guère que le Normand Colombel qui songeât à pasticher le Poussin. Tout le reste allait aux Flamands et à la beauté du pinceau. Mais à l'époque qui nous occupe, au temps où écrivaient Jacques Restout et Félibien, quand on cherche au fond de l'histoire de notre école française, que trouve-t-on ? et que voulaient sincèrement ces

(1) *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'école impériale des Beaux-Arts*, t. II, p. 6-7.

(2) Félibien avait soixante-seize ans en 1695 ; Roger de Piles en avait soixante-treize en 1709 ; il étoit né à Clamecy en 1635 ; les avocats Dupin le réclament pour un de leurs ascendans.

grandes querelles des Poussinistes et des Rubenistes ? quels visages cachaient ces masques glorieux ? Coypel l'a dit, l'amour-propre et l'envie faisaient tout agir. Rivalité de cour : c'étaient deux partis qui se disputaient le goût public et la faveur de Colbert et de Louvois.

Dans l'un des camps, sous le drapeau du Poussin, Félibien, les Chantelou (1), les Testelin, Lebrun, qui ne perdait aucune occasion de défendre quand même, dans les conférences de l'Académie, le nom et les œuvres du Poussin, qu'avec Raphaël il reconnaissait pour son vrai maître. (6<sup>e</sup> conférence de l'Académie, 5 novembre 1667.) — Dans le camp opposé, sous le drapeau de Rubens, de Piles, du Fresnoy, Mignard, au moins comme ami de du Fresnoy, de Lafosse, tous les Coypel, Vander-Meulen, devenu ingratement aux Gobelins l'ennemi perfide de Lebrun.

Notre sympathie, nous l'avouons, penche fort vers les premiers ; et cependant, au point où en était l'école, fatiguée par l'absolutisme de Lebrun, ce fut peut-être un bonheur que les Poussinistes n'aient pas eu le dernier mot.

(1) C'est avec une joie véritable que j'ai retrouvé M. de Chantelou, quand l'intrigue des ennemis de Lebrun, quand la cabale (c'est le cas d'user de ce mot) travaille si ardemment à achever sa ruine auprès de Louvois qui le hait et à lui substituer l'envieux Mignard ; j'avoue que j'ai été heureux de retrouver M. de Chantelou, en 1686, disant hautement aux courtisans, à propos des *Filles de Jethro* et de l'*Élévation en croix* : « M. Lebrun a surpassé les plus habiles peintres de l'Europe, mais en celui-là et celui du Christ élevé en croix, il s'est surpassé lui-même. » — Et le jour où Seignelay, Louvois, MM. de Lorraine, conspirent pour écraser Lebrun dans l'esprit du roi sous le fabuleux succès du *Portement de croix* de Mignard, Chantelou, qui savait de vieille date, pour l'avoir employé dans son beau temps de Rome, ce que pesait le talent de celui-ci, et qui se rappelait peut-être le cas différent que Poussin avait fait des deux rivaux dans leur jeunesse, « M. de Chantelou parlant au roi sur cet incident, qui sembloit élever M. Mignard au-dessus de tous, et qui partageoit la cour, rapporta l'exemple du cavalier Josépin et des Carraches : Josépin étoit un homme de faveur, qui par sa brigue, faisoit estimer ses ouvrages au préjudice de ceux des Carraches, quoiqu'il leur fût fort inférieur, et après sa mort ses ouvrages

La province, pays de bonne foi, et qui a toujours pris au sérieux les roueries et les mensonges qui lui viennent de Paris, avait accepté avec le plus naïf éclectisme les arguments qui lui arrivaient des deux côtés. Je vois par un curieux *fragment de l'histoire des Arts à Bordeaux*, par M. J. Delpit (1853), que, dans la *lettre rarissime du sieur Leblond de Latour à un de ses amis, contenant quelques instructions touchant la peinture, dédiée à M. de Boisgarnier, R. D. L. C. D. F. à Bordeaux* (1669), l'auteur de cette lettre, Antoine Leblond de Latour, *peintre de l'hostel-de-ville de Bordeaux*, tout en se montrant fort ardent admirateur de la couleur et du Titien, ne s'en complaisait pas moins à raconter en détail comment « *le fameux M. Poussin, cet homme admirable et presque divin*, composait en petit avec de la cire molle qu'il maniait avec *une adresse et une tranquillité singulières*, les différents accidents des terrains et les monuments de la scène qu'il voulait représenter, ... puis arrangeait de petits mannequins habillés et dra pés à l'aide d'une baguette, » etc. — Plus tard, dans le

sont méprisés en comparaison de ceux des Carraches. » Voilà certes un bel et ferme usage de l'autorité qu'avait faite à M. de Chantelou l'auguste amitié du Poussin.

On s'étonne presque de rencontrer encore ce Paul Fréart de Chantelou, survivant de si loin au Poussin et se mêlant à ces étranges querelles pour protéger Lebrun, vieilli lui-même. M. de Chantelou devait survivre à Lebrun, comme il avait survécu au Poussin. M. Quatremère de Quincy ne nous avait point donné la date de mort du glorieux possesseur des *Sept Sacraments*. Devinez où l'on trouve cette date ? dans l'*Etat de la France* de l'année 1694. On sait, par la correspondance du Poussin, que M. de Chantelou était dès l'année 1647 maître d'hôtel ordinaire du roi. En 1694 il figure encore avec le titre de cette charge, dans l'*Etat de la France* ; il doit prendre son service au quartier d'avril : « M. de Chantelou et son neveu à survivance. » Mais en remontant aux pages où sont mentionnés les « changements arrivés à ce livre durant le cours de l'impression, on lit : « Aux maîtres-d'hôtel, ôtez M. de Charenton et M. de Chantelou l'oncle. » Cet *Etat de la France*, a été « achevé d'imprimer le 16 juillet 1694, » donc M. de Chantelou était mort pendant la première moitié de l'année 1694



*Traité* de Bernard Dupuy Du Grez (1699), les livres de de Piles sont accolés sous la même louange à ceux de Félibien, « deux excellens hommes de ce siècle, qui ont écrit sur la peinture, dans toute la pureté de la langue françoise et avec une approbation universelle... » — Une partie de ce qu'il dit dans son livre, Dupuy Du Grez l'a « appris de plusieurs peintres habiles avec qui il avoit formé quelque liaison d'amitié et de la lecture de nos écrivains françois, l'auteur des Remarques sur le poëme latin de du Fresnoy, Félibien, et le petit Anonime sur la miniature... » — C'est ainsi que dans la *Réforme de la peinture* le nom de M. Mignard se trouve partout allié à celui de M. Lebrun. — Et, plus grande est la bonne foi de la province, plus terrible est sa logique. Vous allez en juger tout à l'heure.

---

Quelle débauche de citations que ce travail auquel sert de prétexte le méchant livre d'un méchant peintre ! Hélas ! au bon temps jadis des études vagabondes, je citais plus de tableaux que de volumes ; je fouillais plus de cathédrales que de bibliothèques. Et où arrive-t-on, cher lecteur, à travers tout ce dédale de rêveries imprimées ? Que dit la voix de ce chaos ? Elle dit, en riant, que les braves gens qui font des livres sur les arts sont des gâcheurs d'encre ; que les bibliothèques d'art sont des coffres de bijoux faux. Les artistes n'ont besoin que de deux sortes d'écrivains : les historiens qui recueillent les faits de leur vie et l'énumération de leurs ouvrages, et les savants qui leur enseignent la perspective et l'anatomie. — Le reste est du peintre, comme disait Poussin ; et Dieu seul peut l'enseigner au peintre. Malheur au pauvre artiste qui cherche les secrets du génie dans les recettes d'art formulées par les lit-

térateurs! On fait d'admirables théories d'après des tableaux, on ne fait pas des tableaux admirables d'après des théories. — Des théories, que voulez-vous que cela soit, si ce n'est des formules de l'admiration ou de la critique pour ou contre tel ou tel maître, — des armes de coterie? — Je ne veux point dire pourtant que les études d'un philosophe ne puissent le conduire à chercher dans les chefs-d'œuvre de l'art l'explication ou l'application de tel phénomène de l'entendement humain. L'homme et toutes les formes de sa pensée sont le plus beau domaine, le domaine incontesté de l'entendement philosophique. A ce titre, les arts sont sujets, comme la poésie et comme les sciences, à l'analyse du philosophe. Ce sont des sujets d'étude qui pour lui se relient aux questions universelles de psychologie et qu'on ne peut lui interdire. L'une des curiosités de notre temps est même de voir l'attraction singulière qu'exercent les arts sur les professeurs les plus intelligents et les plus populaires de notre école philosophique ou historique. Par là, je le veux bien, les théories sur l'art peuvent avoir un côté respectable; mais, hâtons-nous de le répéter inflexiblement, — toujours inutile à l'artiste. Qu'aurait-il à emprunter, l'artiste, aux spéculations du philosophe? Qu'ont de commun les abstractions et les subtilités du logicien, avec ces arts du dessin qui ne vivent que des formes les plus visibles de la mère nature? — L'histoire, à la bonne heure, qui redonne une vie épurée et pleine de fierté aux ombres les plus illustres des siècles écoulés; la numismatique aussi et l'archéologie, qui enseignent le type des races et des figures célèbres et les détails des costumes et des ajustements (1); — l'antique,

(1) Je marque ici l'importance du costume; l'artiste doit la rechercher avec conscience; cela satisfait ses contemporains, et puis, je suis de l'avis du Poussin, qu'il ne faut rien négliger. Mais, en vérité, bien fou sera qui

qui enseigne la beauté exquise des formes et la simplicité et la noblesse des gestes ; — les œuvres primitives des écoles, où notre cœur se retrempe aux manifestations les plus délicieuses de la passion et de la foi ; — l'anatomie, c'est-à-dire l'explication des mouvements humains ; — et les secrets infiniment variés de la lumière qui baigne les corps et la perspective qui les écarte.

Hélas ! c'est déjà beaucoup tout cela ; et dans les premières, dans les plus grandes époques de l'art, on ne songeait point vraiment à de si doctes recommandations. Celles de Carel Van Mander à ses compagnons de Flandre vous paraîtraient bien simples et bien grossières. Alors, dans ces siècles sublimes, les artistes ne se préoccupaient que des instruments de leur divin métier, et non de la métaphysique. La perspective les inquiétait bien autrement que les fadasseries sur le beau idéal. Ils le créaient et ne

prétendra à la vérité sur ce petit côté tout secondaire de l'art. Notre savoir d'aujourd'hui, qui sera certainement dépassé par le savoir de demain, nous prouverait la vanité d'une si chétive ambition. Ce n'est point là le vrai qu'il faut poursuivre, mais le vrai du cœur, le vrai de l'immuable nature. Ses contemporains ont assez loué le grand Poussin d'avoir observé le *costume* ; c'est le nom qu'on donnait alors à notre « couleur locale. » Ses vêtements et ses édifices romains appliqués indistinctement aux Hébreux de Moïse, aux juifs de Jésus-Christ, aux Grecs et aux Égyptiens, nous sembleraient aussi étranges que les ajustements du Véronèse ou du Guerchin, si la gravité surhumaine de ses compositions et la simplicité des gestes de ses héros ne nous saisissait et ne nous absorbait l'âme. Le plus petit élève de l'école des chartes en sait aussi long que M. Ingres sur l'ameublement antique ; Revoil en savait plus que lui sur le moyen âge. — Ce n'est pas le pavage et les lambris assyriens qui donnent valeur à la *Stratonice*, mais les délicieux mouvements de deux cœurs amoureux ; — ni les sièges et candélabres romains, au *Virgile lisant devant Auguste*, mais la sublime naïveté du poète, et le groupe de douleur de la famille impériale. — Dupérac, peintre et architecte, en avait su plus long que le Poussin sur les antiquités égyptiennes et romaines ; on ne connaît rien de lui qui équivalle aux *Sept sacrements*. Et que n'a-t-on pas écrit pourtant sur le costume ? Lisez Cochin ; et avant et après lui, les artistes médiocres de tous les temps prendront toujours cette ombre pour le corps.

le disséquaient point. Nous, nous sommes pareils à des petits enfants : des géants nous ont légué des jouets merveilleux d'art et de beauté ; nous les tournons et retournons depuis deux siècles ; nous travaillons à les ouvrir pour savoir comment ils sont faits au dedans. Nous les mettons dans l'alambic de nos belles phrases flamboyantes, pour analyser le génie supérieur qui les enfanta ; — et il nous échappe comme le secret de la vie échappera toujours au scalpel.

---

*Où allaient Chambray et Jacques Restout.*

En définitive, vous plait-il de savoir à quelles conséquences extrêmes, à quels faits extravagants aboutissait fatalement le Poussinisme intolérant de Roland Freart de Chambray ? L'on ne dira pas que la loyale franchise de la eunesse ne soit pas un don précieux ; dans l'ardeur et la passion de sa logique, elle signale, en les outrant jusqu'à l'absurde, les dangers des systèmes. — Mon goût pour l'absolu ne fut jamais équivoque, mais j'avoue qu'en lisant les conclusions motivées que Jacques Restout a données à son petit livre, qui sont les modes d'application de cette réforme que nous lui avons vu prêcher avec tant de foi, de verve et d'entraînement, j'avoue qu'il passe en moi un frisson libéral ; cette révocation de l'édit de Nantes appliquée à la peinture est d'un comique qui vous donne la chair de poule ; c'est la terreur portée dans les arts. Nous ne croyons pas pouvoir supprimer un article de ce curieux morceau d'une forme si drolatique :

« LA PEINTURE, REINE DES ARTS. à tous présens et à venir, shut : Nous ayant esté représenté en notre palais, en

présence de nos chers et bien-amés les Peintres illustres anciens et modernes, qu'il s'étoit glissé quantité d'abus et de désordres parmy nos sujets, qui ont causé une division scandaleuse dans nos Etats, par l'insolence de je ne sçais quels esprits brouillons, qui, sans respecter nos loix et ordonnances, ont osé élever leurs idoles monstrueuses au mépris de notre Personne, et au scandale des esprits simples ; s'ériger eux-mêmes en censeurs et arbitres des ouvrages de notre Art, et prendre arrogamment la qualité de maîtres Peintres : Ayant donc considéré les causes de ces dissolutions, et desirant y mettre fin en y apportant un prompt et convenable remède ; de l'avis de notre Conseil, nous avons ordonné et ordonnons :

I

« Que dans chaque Province il y ait un Inquisiteur de la Peinture, auquel seront présentés tous ceux qui voudront embrasser l'étude de notre science, pour les examiner et reconnoître la capacité de leur esprit, et voir s'ils ont les autres qualités nécessaires à une si haute et si noble entreprise.

II

« D'autant que la principale cause des désordres est qu'on a reçu à l'étude de notre Science des personnes lesquelles bien loin d'avoir tous les avantages nécessaires, avaient tous les desavantages opposés : Deffendons expressément de recevoir des Laquais, Esclaves, Vales, et autre telle sorte de gens indignes d'une étude si noble sous peine de notre disgrâce.

III

« Que le susdit Inquisiteur fasse la Visite chez tous les Peintres de son district ; s'il en trouve quelqu'un capable

d'enseigner, qu'il l'établisse avec pouvoir de recevoir des élèves et qu'il deffende aux ignorants non-seulement de se mesler d'enseigner, mais même de peindre autre chose que des Carosses, des Armoiries, des Palissades, des Boutiques, des Navires, des Jeux de Paume, et autres tels ouvrages à leur portée, sans toutesfois s'attribuer la qualité de Peintre, à peine pour les infracteurs de voir brûler leurs Tableaux, de confiscation des palettes, pinceaux, et autres instrumens de leurs barbouilleries, et d'estre renvoyés dans les professions dont ils se trouveront capables.

#### IV

« Que personne, quoyque capable, ne se mesle d'enseigner qu'après avoir suby l'examen de l'Inquisiteur, et promis par serment solennel de garder et faire garder inviolablement toutes nos lois et ordonnances, et d'enseigner fidèlement les Élèves selon les règles de notre Art; que si quelqu'un est assez hardy de l'entreprendre, qu'il soit sévèrement châtié, selon que ledit Inquisiteur le jugera à propos.

#### V

« Que les Maistres soient respectés et honorés de leurs Disciples, auxquels nous enjoignons d'être soumis; et que les Maistres, de leur côté, leur enseignent fidèlement, avec affection et plus pour leur gloire et l'avancement de la nôtre, que pour l'espérance du lucre; toutes fois, que les Disciples ne manquent pas de reconnoissance.

#### VI

« Que l'on oblige les Étudians d'aller en Italie après le temps de leur épreuve, et qu'ils y demeurent du moins quatre années; qu'ils y fréquentent assidument les Acadé-

mies où il y aura des Maîtres entretenus pour les enseigner ; que tous les palais leur soient ouverts, avec liberté d'y aller dessigner, peindre modèles, et faire autres semblables exercices, et que l'on ferme la porte aux libertins et débauchés.

## VII

« Que partout où il y aura un assez grand nombre de peintres, on établisse des Académies, qui seront entretenues des deniers de notre épargne : Là se feront des Conférences, du moins une fois le mois, où les estudians seront obligés de se trouver, à peine d'estre déclarés libertins et indignes du nom de Peintre.

« Qu'il y ait dans chaque Académie une Bibliothèque commune de tous les livres nécessaires à l'étude de la Peinture, outre ceux qui en traitent expressément, comme d'Arithmétique, de Géométrie, d'Optique ou Perspective ; des Poètes, des Orateurs, des Historiens sacrés et profanes ; de la Sphère, de la Géographie, de la Philosophie, Musique, Médecine, Anatomie, Physionomie, Architecture, etc., qui seront choisis par les Présidens et Professeurs de l'Académie, qui y exposeront aussi de bons tableaux et des Antiques, pour former les Estudians sur ces exemples : Que l'on y propose des Prix, tous les ans, pour leur émulation, lesquels seront adjugés aux vainqueurs par le jugement des Présidens et Professeurs : Que tout cela se fasse sans querelle et sans envie, mais seulement pour la belle gloire.

« Outre la Bibliothèque commune (1), que chacun ait

(1) On pourrait croire que c'est une manie égoïste, au profit de leurs propres livres, qui a fait émettre, par tous ceux qui écrivent sur les arts. Bilaire Pader et Félilien, de Piles et Dupuy Du Grez, Jac. Restout et l'abbé Leblanc, le vœu d'une bibliothèque d'art à l'usage des artistes : ce vœu a été légitimé de tout temps par l'ignorance ordinaire des peintres et des

encore en son particulier quelques Antiques, et les livres de Vitruve, de Léonard de Vinci, l'Idée de la perfection de la Peinture, les Conférences de l'Académie royale, Paul Lo-

sculpteurs. Il eut cependant, — ce dernier nous l'apprend, — un commencement d'exécution, dans la première moitié du siècle dernier, et ce fut encore par l'initiative d'un artiste homme de lettres : « Monsieur Coypel, aujourd'hui premier peintre du roi, et que son mérite, les suffrages du public et les vœux de l'Académie ont élevé à cette place, convaincu du besoin que les peintres ont d'être instruits, parce qu'il l'est lui-même plus que les autres, a cru que le premier de ses soins devait être de former à l'Académie de peinture une bibliothèque de tous les livres nécessaires pour la connoissance ou la perfection de ce bel art, et principalement de tout ce que l'on a de gravé de l'Histoire sainte et profane, de la Fable, des statues et bas-reliefs antiques, des tableaux des grands maîtres des écoles d'Italie et de celles de France, des livres de médailles ou de pierres gravées et, en un mot, de tous ceux qui ont quelque rapport aux connoissances que les peintres doivent acquérir, ou dans lesquelles les plus habiles ne peuvent trop s'entretenir. M de Tournemem, qui a senti l'utilité que l'Académie pouvoit retirer d'une pareille bibliothèque, a destiné des fonds qui seront employés chaque année à un si bel établissement. » Je ne sais ce qui advint d'un si beau début ; mais je doute que cette bibliothèque d'art de l'Académie ait jamais reçu un grand développement ; car, lors de la réunion de ses richesses aux collections du Louvre, par la suppression révolutionnaire des académies, les livres d'art de l'Académie royale de peinture n'auraient pas manqué de devenir la bibliothèque du Muséum national, comme les planches gravées des académiciens devenaient la chalcographie du Louvre. La Révolution laissa bien en effet, au Louvre, un certain fonds d'estampes précieuses, d'ouvrages à figures, et même de livres relatifs à l'histoire des arts ; mais on a pensé jusqu'à ce jour qu'ils provenaient de divers dépôts royaux, aucun signe ne les faisant reconnaître comme ayant appartenu à l'Académie. A ces quelques beaux livres, du reste, s'ajoutèrent, sous Louis-Philippe, les ouvrages d'histoire et de généalogie, propres à la composition des catalogues de Versailles ; et ces deux sources servirent, en 1848, de point de départ à une véritable bibliothèque d'art, laquelle, dans l'origine, dut être ouverte aux lectures et aux recherches des artistes ; mais, destinée avant tout nécessairement aux travaux d'inventaires et de catalogues des musées, elle dut être restreinte, aussitôt que constituée, à l'usage des conservations du Louvre. La bibliothèque publique, formée de livres spéciaux devant servir à l'éducation des artistes, reste donc encore à organiser aujourd'hui, après deux siècles de vœux et d'espérances ; et, pour ma part, je n'ai jamais compris comment les artistes n'avaient pas trouvé cette bibliothèque toute faite, dans le palais des Petits-Augustins, le jour où y fut ouverte l'École des Beaux-Arts.



masse, Albert Dure, A. Bosse (*rayé, comme hérétique de l'Académie*), et à tout le moins un de chacune des susdites sciences, afin de les avoir toujours devant les yeux et s'en servir dans tous ses ouvrages.

## VIII

« Que l'on brûle tous les livres traitans de la Peinture mal à propos, mauvais livres de dessins, estampes, bosses, qui ne seront pas approuvés par les Inquisiteurs qui en feront une soigneuse recherche en tous lieux; et que tous ceux qui écriront dorénavant de la Peinture soient obligés de soumettre leurs livres à l'examen des Inquisiteurs, Présidens et Professeurs, lesquels en feront un sévère examen, pour n'y souffrir aucune chose contraire aux véritables principes de notre Science, à nos Lois et Ordonnances, ny désavantageux à notre Personne, en quoy l'Idée de la perfection de la Peinture leur servira comme de modèle : Et deffendons expressément auxdits Inquisiteurs, Présidens et Professeurs de donner leur approbation, ny de souffrir l'impression d'aucun, qu'à ces conditions, sous peine de notre disgrâce.

## IX

« Abolissons et déclarons nulles toutes les Maistrises déjà establies et deffendons d'en establiir de nouvelles, comme chose honteuse et pernicieuse à notre Estat, et deffendons à tous ceux qui ont usurpé par ce moyen la qualité de Maistre Peintre indignement, d'en prendre désormais d'autre que celle de Maîtres Brouillons ou Barbouilleurs, et à ceux qui estant capables ont esté obligés par le malheur des temps de s'engager dans les susdites Maistrises, de se trouver jamais en la Compagnie desdits Brouillons, comme gens infames et scandaleux à notre Estat.

## X

« Que l'on expose aux yeux de l'Académie tous les ouvrages que les Peintres feront avant d'estre exposés en public ; que les Professeurs en fassent un examen sévère selon les règles de l'Art ; s'ils trouvent qu'ils soient faits avec l'étude requise, qu'il soit permis aux Auteurs de les exposer ; que s'il y a quelque chose à corriger, et qu'ils ne soient pas faits avec une exacte observation de toutes les règles, qu'ils ne les exposent pas qu'auparavant ils n'en aient corrigé les défauts ; et qu'ils suivent en cela exactement le jugement des Professeurs, Présidens et Inquisiteurs, sous peine d'estre obligés de réimprimer leurs tableaux en présence de tout le monde ; et en cas de récidive, d'estre chassés de l'Académie, privés de tous les privilèges et honteusement dégradés, avec deffense de jamais rien peindre.

## XI

« Que les Peintres ayent soin qu'il n'y ait rien en leurs habits, en leur marcher, en leur conversation et en toutes leurs actions qui sente le fantasque ou la sotte gloire qui les fait mépriser.

## XII

« Que s'il arrive quelques différends entre les Peintres, qu'ils soient terminés au plutost par les Présidens ou Inquisiteurs, auxquels ils seront obligés de se soumettre et de recevoir leur jugement et leur correction.

## XIII

« Que les Inquisiteurs fassent la visite en tous les palais, églises, maisons et autres lieux tant publics que particuliers où il y aura des Tableaux ; qu'ils les examinent

tous sévèrement, qu'ils fassent conserver les bons et brûler tous les méchans, sans qu'il leur en soit fait empêchement, et que ceux auxquels ils appartiennent aient soin d'en faire faire d'autres par d'habiles Peintres, si les lieux le demandent.

#### XIV

« Qu'ils fassent aussi la visite chez tous les Graveurs en bois, en cuivre et autres métaux ; qu'ils fassent deffense aux ignorans de graver, s'ils ne veulent se rendre habiles en leur Art , pour lequel il faut tout au moins sçavoir parfaitement bien dessigner et entendre la Perspective de même : qu'ils cassent toutes les mauvaises Planches, et que ceux qui seront approuvés par l'Inquisiteur ne gravent rien sans son approbation, ou celle des Présidens des Académies, à peine de confiscation des planches et burins, et d'estre un an sans graver.

#### XV

« Que tous ceux, dont la profession dépend du dessein, l'apprennent et soient reçus pour cela aux Académies, et instruits par les professeurs de tout ce qu'ils auront besoin pour la perfection de leur art.

#### XVI

« Que tous ceux et celles qui voudront apprendre à dessigner, ou à peindre pour leur divertissement, ne soient reçus s'ils n'ont de la disposition et de la capacité pour cela ; s'ils sont trouvés capables, qu'ils s'obligent à dessigner du moins deux ans, et s'ils veulent peindre, quatre ans ; de plus, ils seront obligés aux mêmes examens de leurs ouvrages que les Peintres, et surtout à bien payer leurs maîtres ausquels nous deffendons de leur montrer qu'à ces conditions.

## XVII

« Que lorsqu'un Peintre ira d'une ville à une autre, qu'il aille rendre visite aux Peintres, qui, de leur côté, le recevront honorablement, et lui donneront place dans leurs assemblées et Académies, et pourra travailler s'il est approuvé, sinon qu'il soit privé de ces honneurs.

## XVIII

« Afin d'ôster l'occasion de tout débat, deffendons expressément à tous et chacun de nos sujets de courir sur les ouvrages des uns des autres ; mais lorsqu'on aura proposé un ouvrage à quelqu'un, si après on s'adresse à un autre, qu'il ne l'entreprene pas sans en faire civilité au premier, et que les estudians n'entreprennent aucun ouvrage sans la permission du Président de l'Académie, qui ne la donnera qu'à ceux qui en seront capables, et réglera le prix des ouvrages.

## XIX

« Deffendons en outre à toutes personnes, de quelque condition et qualité qu'elles soient, de s'ériger en arbitres, censeurs, ou critiques des ouvrages de peinture, s'ils n'ont une entière connoissance des règles de l'art, et qu'ils ne soient admis aux conférences ou jugement des tableaux et autres ouvrages, qu'auparavant ils n'en soient jugés capables par les Présidents et Professeurs de l'Académie ; que si quelqu'un s'ingère de faire le connoisseur sans cette approbation, qu'il soit chassé des ateliers, assemblées et Académies, après luy avoir fait voir son ignorance en public, et l'avoir chargé de confusion.

## XX

« Que les personnes qui feront faire des tableaux, et sur-

tout des énigmes (1), ne soient point importuns aux Peintres, ausquels ils laisseront une pleine liberté pour la disposition de leurs ouvrages, après leur avoir fait connoître leur dessein, et deffendons aux Peintres de suivre leurs idées, cé-rébrines, et de faire rien dans leurs tableaux qui puisse choquer leur raison ou les règles de l'art, mais de s'abstenir plutost de faire de tels tableaux, et Permis aux peintres de se faire bien payer, à condition que, de leur côté, ils feront toujours de leur mieux, sans jamais négliger aucune partie de leurs ouvrages.

« SI ENJOIGNONS aux Inquisiteurs de faire observer les sus-dites ordonnances en leur force et vigueur, pourquoy, en cas d'opposition, ils auront recours à l'autorité de leurs Princes, dont ils s'appuieront au besoin.

« Voulons aussi que tous nos sujets leur obeyssent de ce présent arrest, qui sera affiché aux places publiques, et publié à son de trompette, et tenu pour deüement signifié; et qu'aux copies collationnées par nos chers et bien amés, les Inquisiteurs des Provinces et Présidents d'Académies, foy soit adjoutée comme à l'original : MANDONS en outre au premier officier de notre cour sur ce requis, de faire pour l'exécution du présent Arrest, tous exploits nécessaires, nonobstant clameur de Haro, Chartre normande, prise à partie, et letres à ce contraires, CAR TEL EST NOSTRE BON PLAISIR. Donné en notre palais, le premier jour de may, l'an du monde 5628 et de notre empire le 2099. (*L'an de J. C. 1678.*)

« La Peinture en son conseil,

« PAMPHILE. »

(1) La mode des énigmes peintes dura toute la dernière moitié du long règne de Louis XIV. Jacques Restout devait d'autant mieux se préoccuper des énigmes peintes, que ces singuliers tableaux qui exercèrent le talent de tous les peintres en faveur alors, Vignon, Hallé, Corneille, Sevin, Nic. de Plattenmontagne, s'exécutaient particulièrement pour les collèges et autres

Fermons sur ce réquisitoire de dragonnades le terroriste petit livre ; aussi bien est-il passé presque entier sous les yeux du lecteur, et occupons-nous enfin du peintre de Caen qui l'écrivit.

---

*La famille des Restout.*

Il y avait dix-neuf ans que l'*Idée de la perfection de la peinture*, à peine contestée en quelques-uns de ses chapitres par quelques compétents, était reconnue à la ville, comme à la cour, — en province mieux encore, — comme l'oracle du goût français, quand un jeune peintre Caennais s'avisa d'en rafraîchir la doctrine, déjà un peu vieillie à Paris, en lui donnant une forme plus vive, plus absolue, plus acerbe, celle à la fois d'un récit, d'un pamphlet, d'un tableau aux groupes et aux figures bien distincts. Et si je ne l'avais nommé au titre de ce travail, vous n'imaginerez jamais de quelle famille sortit ce réformateur sévère, étroit et sec. Ah ! combien sont inutiles nos études et nos soins pour guider et dominer le goût de notre siècle, puisqu'il est si rare qu'ils nous soumettent le penchant et le génie des enfants même de notre sang. Si ce *rêveur de vérités*, comme il s'appelait lui-même, eût pu entrevoir dans l'avenir le chemin qu'allaient suivre pour arriver au palais de la peinture les deux artistes destinés à illustrer son nom, il eût maudit plus violemment encore sans doute « les désordres

établissements religieux. Voir, au musée d'Orléans, une énigme peinte de Vernansal. — Les jésuites firent bien danser un ballet moral dans leur collège de Rouen en 1750.

et les abus qui se pouvoient glisser dans l'état de la peinture (1), et les bassesses indignes, l'ignorance, la lâcheté, les insolences et le libertinage scandaleux des ouvriers ; » ou peut-être eût-il appris de ses neveux qu'il est une qualité aussi essentielle à l'art que le don de la pensée, — le don de la vie, — et que, qui n'a pas de feu à modérer n'a pas besoin de la science du modérateur. Nos lecteurs savent en effet si jamais cabalistes ont suivi la belle idole de la Cabale avec une foi et une constance plus incurables que Jean et Jean-Bernard Restout. Me mettant en quête du nom de l'auteur de la *Réforme de la peinture*, je n'avais pour toute trace, outre les deux tant précieuses lettres J. R., que la vague hypothèse de son éducation d'artiste faite à Rouen dans l'atelier de P. Le Tellier, ce sage et habile peintre que je me suis attaché à faire connaître dans le premier volume de mes *Recherches sur les peintres provinciaux*. Cette hypothèse, je la basais sur la mention toute singulière et deux fois répétée du nom de *Monsieur Le Tellier de Vernon*, qui est compté de pair, et tout de go, avec Poussin, Lebrun et Mignard, comme les quatre seuls peintres dont se puisse à jamais enorgueillir la France. Or ces préventions aussi pieuses et aussi naturelles qu'aveugles, ne se conçoivent que pour le maître vénéré dont on a longtemps recueilli les austères leçons et les pa-

(1) Singulière incompréhension, ridicule désespérance que nous avons, pour la plupart, de la grandeur de notre siècle ! Dans sa lettre à Junius, ne voilà-t-il pas Van Dyck aussi qui souhaite que le *De picturâ veterum* « fasse revivre l'art dans un siècle où il est presque perdu. » — Le siècle de Rubens et de Van Dyck, de Velasquez et de Zurbaran, de Lesueur et du Poussin, de Ruysdaël et de Claude ! — C'est à peine si les envieux comme Samuel Boissière, sont plus pessimistes à ce sujet que les généreux comme Van Dyck : « Je confesserai qu'il s'est passé des siècles qui n'ont pas eu des peintres, et même qu'il n'y en a point à présent, si tant est que ceux qui se meslent de peindre, ne puissent mériter ce nom, pour n'avoir la capacité de ceux qui les ont précédés. » (*Lettre de Nestore à Polidor*, p. 3.)

tients exemples. Tant est qu'armé seulement de ces deux simples indices : J. R., peintre de l'école de Rouen, je pensai à Jean Restout, beau-frère de Jean Jouvenet, et père de son illustre élève. C'était tomber bien près du vrai : les erreurs des biographes ne me permettaient même pas mieux.

Il n'existe, en effet, d'imprimé sur la grande famille des Restout, presque aussi nombreuse en artistes que celle des Jouvenet, qu'un seul document consultable ; il est vrai qu'il paraît digne du plus grand crédit, puisqu'on lit dans la *Bibliothèque historique* du P. Lelong (1775), t. IV, p. 201, qu'il a été composé sur les Mémoires de Jean Bernard Restout : c'est l'abrégé de la vie de Jean Restout, inséré dans le recueil de la *Galerie française* (Paris, Hérisant, 1771), dont les portraits étaient gravés sous la conduite de Jean Bernard, et pour laquelle le portrait de Restout le père, peint par son fils, fut gravé par Levasseur. Voici la première page de cette biographie :

« Jean Restout, peintre ordinaire du roi, ancien directeur, recteur et chancelier de son Académie de peinture et de sculpture, associé titulaire de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, et membre de celle de Caen, naquit à Rouen, le 26 mars 1692, de Jean Restout et de Marie-Magdeleine Jouvenet.

« Sa famille cultivait depuis longtemps l'art qui devait le placer au nombre des hommes célèbres. Marc-Antoine Restout, son aïeul, compagnon du Poussin, instruit à l'école de Rome, s'était distingué en Italie, en Flandre et en Hollande : autour de son berceau ce ne furent qu'instruments de peinture ; son père les employait avec succès, ainsi que sa mère, sœur du célèbre Jouvenet : il perdit de bonne heure ces modèles domestiques ; à peine lui mirent-ils les crayons à la main.



« Alors il passa successivement sous la garde de deux oncles, Thomas et Pierre Restout. L'un, son tuteur, dans les soins qu'il prit de son éducation, cultiva peu ses dispositions pour la peinture; l'autre, religieux Prémontré, eût pu lui donner les secours que le premier lui refusait. Il connaissait la pratique de la peinture, et plus encore la théorie. Il existe de lui un excellent traité manuscrit de l'harmonie des couleurs, où, pour les comparer entre elles, on imagine un clavecin oculaire, idée réalisée depuis, dans un autre genre, par le P. Castel (1); mais, au lieu d'instruire le jeune Restout, le religieux le négligea encore plus : quel guide pour une âme destinée aux beaux-arts ! Le dégoût l'eût flétri, sans l'enthousiasme qu'une première vue des chefs-d'œuvre de Jouvenet lui avait inspiré.

« Un troisième oncle, Eustache Restout, autre Prémon-

(1) C'est en 1740 que le R. P. Castel, jésuite, publia, à Paris, chez Briasson, son livre de l'*Optique des couleurs, fondée sur les simples observations et tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture et des autres arts coloristes*. Le P. Castel était un grand mathématicien, fort ennemi de Newton et fort estimé de son temps; et je ne crois pas que livre ait eu jamais une donnée plus vraie et plus fantastique à la fois que le sien. C'est une étude digne d'Hoffmann, et jamais livre n'a mieux soutenu sa donnée. On se sent, de la première à la dernière page, vibrer la couleur dans les yeux, et la musique dans les oreilles. L'on traverse une foule d'observations toutes naïves et délicates, recueillies dans les champs au grand soleil, ou sur la palette de l'artiste, ou dans l'échoppe de l'ouvrier, tout cela pour arriver à voir le R. P. jésuite construire de ses propres mains un orgue ou clavecin dont chaque note répond à une couleur, et qui en fait toucher à l'œil les rapports et les antipathies, — et tout cela aussi pour arriver à cette conclusion du musicien Tellemann : « L'âme reçoit par la diversité des couleurs le même divertissement qu'elle reçoit par la diversité des sons. » — Le clavecin oculaire de Restout le Prémontré (c'est à Jacques, non à Thomas que nous attribuerons plus loin le *Traité des couleurs*) valait peut-être celui du P. Castel, car la pratique et le sentiment en apprennent plus à l'artiste sur l'harmonie des couleurs que toutes les épreuves du physicien et du chimiste. Mais, sans doute, alors le même moine peintre avait compris par ses études qu'il ne fallait plus ranger parmi les princes de la cabale, Georcion, Titien, Véronèse, Tintoret, Corrège, Rubens ni Van Dyck, — ni son parent Jouvenet.

tré, qui a enrichi plusieurs églises de très-beaux plafonds, se montra enfin plus sensible que ses frères. Il vint à Paris, parla à Jouvenet en faveur de leur neveu commun, et ce pupille infortuné eut un asile dans la maison de cet oncle maternel. Il y pouvait trouver un écueil non moins dangereux que les revers, c'étaient les douceurs de l'aisance au sein d'un monde poli. Il se laissa surprendre par ses charmes ; un regard du maître ramena l'élève à l'étude. »

Rien ne me semble respectable, dans l'histoire de notre peinture française, comme ces quelques familles qui semblent avoir eu, de même que la tribu de Lévi dans l'ancienne loi, le privilège et l'hérédité de la prêtrise de l'art. Mais aucune ne me touche plus que cette race à jamais mariée des Restout et des Jouvenet, dans laquelle toute alliance vient aboutir à des familles d'artistes, et se recrute perpétuellement dans le sang et le génie normand. Tous les enfants y naissent peintres, de père et de mère qui peignent. Le pinceau est leur jouet familier, leur langage, leur noblesse. Le regrettable M. Houël a suffisamment éclairci la généalogie des Jouvenet, et leurs alliances avec les Rabon, les Leveil et les Restout. Autant, me disais-je, en faudrait-il faire pour ceux-ci, et contrôler, actes civils en main, leurs noms et leurs âges à chacun. C'est ce qu'une communication, bien inespérée, de mon ami, M. G. S. Trébutien, à la fois héritier de Huet et de Galland, me permet d'essayer aujourd'hui. Grâce à lui, voilà la lumière plus qu'à demi complète sur l'origine caennaise des Restout.

L'une des deux pièces qu'a bien voulu me faire parvenir M. Trébutien est un relevé, fait au siècle dernier, dans les registres des baptêmes des paroisses Saint-Pierre et Saint-Jean de Caen. Citons-en d'abord les premières lignes :  
« Paroisse Saint-Pierre.—Le dimanche, 14<sup>e</sup> jour de février  
« 1616, a esté baptisé *Marc*, fils de *Marguerin Restout* (il  
« estoit peintre) et d'*Anne Restout*, son épouse, et nommé

« par *Marc-Léonard Restout*, assisté d'Anne Senestz, ses « parain et maraine. — Le 5 avril 1684, a esté inhumé « dans l'église (de Saint-Pierre) par moi, soussigné, prestre « curé, *M<sup>e</sup> Marc Restout*, présence de *Pierre Restout*, fils « dudit défunt, et de Jean Sredelle, échevin de cette ville « de Caen; signés Pierre Restout, Sredelle, Delavigne. »

Par Marguerin Restout, les peintres de ce nom remontent donc, à Caen, jusqu'au seizième siècle. Marc Restout, grand-père de Jean le célèbre, et que nous voyons ici naître en 1616 et mourir en 1684, se trouve qualifié, dans les documents rassemblés par M. Houël sur Jean Jouvenet et sa famille (1), de « sieur de la Vallée, échevin de la ville de Caen. » — Ce titre honorable nous est confirmé par la seconde pièce à nous communiquée par M. Trébutien, laquelle n'est rien moins que l'*Éloge de Monsieur Restout, lu le 5 may 1768* (sans aucun doute à l'Académie de Caen) : « Marc Restout, habitant et ancien échevin de la ville de Caen, fut lui-même un peintre distingué; il avoit fait le voyage d'Italie avec l'immortel le Poussin, son camarade, et comme lui l'élève du (grand?) père du grand Jouvenet. Il se fit une grande réputation en Hollande, et même à Rome, où les merveilles de l'art semblent naître sous les pas... » Le mot de camarade du Poussin me semble appeler quelques explications. Quoi de plus glorieux pour ces grandes races d'artistes normands que de les voir se rattacher toutes par leurs souches à la souveraine illustration de Nicolas Poussin. Noël Jouvenet, aïeul du fameux Jouvenet, — et non Laurent son père, né seulement en 1609, — s'est vanté d'avoir « donné les premières instructions » à l'enfant des Andelys. Quoique d'Argenville soit le premier qui en ait parlé, et que nous n'entrevoiyons

(1) Voy. l'article publié par M. S. Clogenson dans l'*Athenæum français*, 21 janvier 1854.

pas bien clairement ni où ni quand le fils de Jean Poussin a étudié sous Noël Jouvenet (maître peintre-sculpteur, comme son père et son grand-père), nous ne nierons certes point le fait, parce qu'après tout ce Noël était bien d'âge à enseigner quelque peu de son art à Nicolas Poussin, entre 1612, date du passage de Varin aux Andelys, et le départ furtif et presque immédiat de Nicolas pour Paris. — Mais il me semble contraire à toutes les vérités d'écrire que Marc Restout, plus jeune que le Poussin de vingt-deux ans, ait été le camarade de ce maître sublime et sévère. Voici quel serait plutôt mon roman : On va voir tout à l'heure que Le Tellier, « maître peintre à Rouen, » fut le parrain de l'un des enfants de Marc Restout. Nos lecteurs ont assez de fois rencontré, dans nos extraits de la *Réforme de la peinture*, le nom de M. Le Tellier de Vernon, pour que nous puissions affirmer que l'auteur de ce petit livre était son élève ; — et non pas Jacques Restout seulement, mais aussi Jean son frère, celui qui travailla, se maria et mourut à Rouen. Marc Restout, le Caennais, fut élève de Noël Jouvenet, et c'est peut-être dans le même atelier que son ami de Vernon avait appris son art. Les relations intimes de Marc Restout et de Le Tellier sont, en tout cas, assez notoirement établies. Nous avons raconté, dans notre biographie de P. Le Tellier, t. I<sup>er</sup>, des *Peintres provinciaux*, comment, suivant toute apparence, Le Tellier partit pour l'Italie avec le Poussin en 1642. J'imaginerais que Marc Restout, ami de Le Tellier et même de deux ans plus jeune que celui-ci, né, selon Descamps, en 1614, — fut de ce voyage de Rome de 1642, à la suite du Poussin, qui emmenait aussi Charles Lebrun, le futur premier peintre de Louis XIV, à lui recommandé par le chancelier Séguier ; — et voilà comment Marc Restout, âgé alors de vingt-six ans, aurait été camarade — de route — de son compatriote Nicolas Poussin. Je ne veux point dire, — loin de là, —

qu'un voyage en telle compagnie ne lui ait point profité, et je conçois, en tout cas, qu'il en ait tiré gloire.

Mais si Marc Restout n'a point laissé dans sa ville natale de peintures qui nous permettent d'apprécier aujourd'hui son talent, du moins y laissa-t-il une postérité nombreuse, qui a mieux glorifié son nom que n'auraient su faire ses propres ouvrages ; et c'est ici qu'il nous faut reprendre l'extrait des registres baptismaux des paroisses de Caen : « Paroisse Saint-Jean. — Le 15 novembre 1655, a  
« esté par moi Pierre Chauvin, curé de l'église Saint-Jean  
« de Caen, baptisé *Eustache*, âgé de trois jours, fils de  
« *Marc Retout* (1), et de Jeanne Heuste, et a esté nommé  
« Eustache par noble Eustache Formage, S<sup>r</sup> de Sainte-No-  
« rine, assisté de demoiselle Philippine Le Marchand,  
« femme de M<sup>r</sup> Augustin Heuste, conseiller assesseur. —  
« Le 17 février 1658, a esté baptisée *Anne-Thérèse Re-*  
« *tout*, âgée de six jours, fille de Marc Retout et de Jeanne  
« Heuste, sa femme, et a esté nommée Anne Thérèse par  
« noble dame Anne de Guerville, assistée de Daniel Massé,  
« écuyer, conseiller au bailliage et siège présidial de Caen.  
« — Par. Saint-Pierre : Le 26 mars 1663, a esté baptisé  
« *Jean*, fils de Marc Rhetout et de Jeanne Heuste son  
« épouse, nommé Jean Rhetout par M<sup>r</sup> Jean Delousouf,  
« avocat, assisté d'Anne Becherel. — Le 2<sup>e</sup> jour de mai  
« 1664 a esté baptisée *Jeanne Marie*, fille de Marc Retout  
« et de Jeanne Heuste, son épouse, nommée par demoiselle  
« Marie Mariage, assistée de Jacques Louvel. — Le 21

(1) Cette manière d'écrire le nom des Restout nous apprend bien comment il se prononçait. L'S ne servait qu'à allonger l'E qu'elle suit. Ce n'est pas seulement au dix-septième siècle qu'on trouve le nom écrit *Retout*, on le trouve encore imprimé de la sorte au bas de plus d'une estampe du dix-huitième siècle ; voyez aussi l'acte de mariage de Jean, le fils, que son compatriote M. Fréd. Reiset a bien voulu communiquer à nos *Archives de l'art français, documents*, t. III, p. 111, en même temps que l'acte de naissance de Jean-Bernard, le dernier des Restout.

« novembre 1666, a esté baptisé *Pierre*, âgé de six jours,  
« fils de Marc Restout et de Jeanne Heuste, son épouse,  
« nommé par Mr Pierre Avenel, avocat, assisté d'Elizabeth  
« Bertin. — Le 5 janvier 1668, baptisé *Charles*, âgé de  
« quatre jours, fils de Marc Retout et de Jeanne Heuste,  
« son épouse, nommé par Charles Dange, assisté de Ca-  
« therine Le Cavelier. — Le 28 janvier 1669, baptisé  
« *Marc*, fils de Marc Restout et de Jeanne Heuste, son  
« épouse, âgé de deux jours, nommé par maistre Le Te-  
« lier (1), maistre peintre à Rouen, assisté d'Anne-Thé-

(1) La *Réforme de la peinture* aurait suffi pour nous convaincre des relations particulières de Jacques Restout avec P. Le Tellier; le voyage à Caen de maître Le Tellier, en 1669, pour être le parrain de l'un des enfants de Marc Restout, auquel il donne le prénom de son père, établit beaucoup plus nettement encore les liens de quasi parenté qui unissaient le peintre de Rouen à la famille du peintre de Caen. Nous ne pouvons douter aujourd'hui qu'il n'ait été le second maître de presque tous les enfants de Marc Restout, d'Eustache, de Jean, aussi bien que de Jacques. J'ai raconté dans le tome I<sup>er</sup> de mes *Peintres provinciaux* tout ce que j'avais pu apprendre alors sur ce Le Tellier, natif de Vernon, et qui était, suivant grande apparence, allié par le sang au peintre sublime des Andelys. M. Ch. de Beurepaire vient de nous révéler, dans ses *Notes historiques sur le Musée de peinture de la ville de Rouen*, des détails nouveaux et fort intéressants sur Le Tellier : « On voit par les registres de maîtrises qu'il fut reçu maître du métier de peintre, en la ville de Rouen, le 9 janvier 1654, en vertu de lettres obtenues de Sa Majesté le 7 juin 1653, en faveur de la joyeuse et première entrée faite par le Roi en sa province de Normandie... En 1664, il fut élu garde du métier de peintre-sculpteur avec Louis Retour, en compagnie de Le Pilleur et de Nicolas Gugu, gardes anciens... » M. Ch. de Beurepaire cite encore de Le Tellier, d'après l'inventaire de Le Carpentier un certain nombre de tableaux dont nous avons ignoré soit l'existence, soit la provenance. « Au prieuré de Bellefonds : saint Benoit et sainte Scholastique, avec beaucoup de religieux et de religieuses de son ordre, rangés sur deux lignes, une gloire d'aigles portant des couronnes; la foudre brille dans les airs. — Aux Carmes de Rouen : une Vierge assise sur des nuages, l'Enfant Jésus sur ses genoux; un Carme de profil, est à genoux, à la gauche du tableau. *Ibid.* : une Vierge sur des nuages; au-dessous deux religieux à genoux et recevant des scapulaires. — A Sainte-Claire de Rouen : sainte Claire à genoux devant un autel; un ange et saint François sont debout devant elle; le Père Eternel, la Vierge et Jésus sur des nuages, dans une gloire. — A Saint-Denis de Rouen : l'*Eccs Homo*, le Christ mort avec une

« rèse Restout. (Décédé le 11 décembre 1670, âgé d'environ deux ans, a esté inhumé dans l'église, présent Marc Restout.) — Le 19 mars 1671, a esté baptisé *Thomas*, âgé de quatre jours, né du légitime mariage de Marc Restout et de Jeanne Heuste, son épouse, nommé *Thomas* par *Jacques-François Restout*, assisté d'Anne Thérèse; signés Marc Restout, Jean-François Restout et Anne-Thérèse Restout. Le 3 mai 1754, le corps de *Thomas-François Restout*, peintre, âgé de viron 82 ans, décédé d'hier, a esté inhumé dans l'église (Saint-Pierre), par moi, curé; signé, Vicaire, curé de Saint-Pierre. — Le 5 mars 1675, a esté baptisée *Jeanne-Elizabeth Restout*, âgée d'un jour, du légitime mariage de Marc Restout et de Jeanne Heuste, nommée par Anne-Thérèse Restout, assistée d'Eustache Restout. »

« Marc Restout, en bon père de famille. — dit l'*Éloge* de 1768, ne négligea l'instruction d'aucun de ses enfants : outre le père de l'académicien, que nous regrettons, il en eut quatre autres, qui se sont plus ou moins distingués. Deux Prémontrés et un Bénédictin ont embelli plusieurs

Vierge debout en pleurs et les trois anges en pleurs, que j'ai signalés d'après le catalogue de Descamps; et de plus un beau Christ mort en croix, accordé à l'église Saint-Godard de Rouen. — Aux Enmurées : la Vierge sur des nuages, entourée d'anges; un Jacobin à genoux à la droite du tableau, et de l'autre côté une femme et son fils. *Ibid.* : l'Adoration des Bergers, que nous avons citée et qui fut accordée à l'église de Bon-Secours le 9 avril 1820. « Ce tableau sur toile, du faire le plus large et le plus moelleux, avait noté Le Carpentier, est peint en 1675, et peut être regardé comme un des beaux de ce maître. » — A Saint-Nicolas : Jésus donnant les clefs à saint Pierre; « ce tableau, d'une composition fort sage, dit encore Le Carpentier, tient beaucoup du Poussin; le Christ surtout a un caractère frappant de majesté. » *Ibid.* : une Adoration des Bergers, et une Résurrection. — Au deuxième monastère de la Visitation : saint François de Sales à genoux, tenant en sa main un cœur enflammé; le Père Éternel et Jésus sur des nuages au haut du tableau. — Au reste, ces soixante-quatre pages de M. de Beaurepaire sont incontestablement l'histoire la plus curieuse que l'on pourra jamais écrire de la peinture et des peintres de Rouen.

églises de plafonds et de tableaux qu'on estime. Un des Prémontrés a demeuré longtemps à l'abbaye de Mondaye, et il y a fait le plafond de cette église. » — Ce que nous avons à dire d'Eustache Restout, car c'est de lui qu'il s'agit ici, dépassant les bornes d'un paragraphe, nous renvoyons le lecteur à l'étude détaillée que nous lui consacrerons plus tard. — « L'autre, qui peignoit aussi, fut homme de lettres, et il mourut curé de Monceaux en Picardie. » C'est notre Jacques, auteur de la *Réforme*, et dont le nom n'est cité qu'accessoirement dans les extraits de registre que nous venons de transcrire. — « Le Bénédictin a passé ses jours à l'abbaye de Saint-Denis, où il acquit encore la réputation de bon prédicateur. » Ce Bénédictin-là ne me paraît pouvoir être autre que Charles Restout. Nous savons, en effet, et par la *Galerie française*, que Pierre ne se mêloit que peu ou prou de peinture, et Thomas qui, dans son acte mortuaire, n'est aucunement qualifié de Prémontré, est, à n'en pas douter, celui des fils de Marc Restout que le *Moréri des Normands*, compilation manuscrite de Jos.-André Guiot, déjà citée par moi à propos de Sacquespée, désigne comme « de la famille des précédents, et peintre en portrait à Caen. » — « On n'a point encore, dit l'*Éloge* de 1768, perdu le souvenir de leur frère dans la ville de Caen, dans laquelle il passa ses jours en philosophe estimé par sa candeur, son aménité et ses vertus ; il avoit été à Rome, en Hollande, et dans toutes les villes où son père s'étoit fait des amis. Combien de citoyens illustres ne nous a-t-il pas conservé dans cette province ! combien de femmes respectables ne s'y souviendroient presque plus des grâces de leur jeunesse, si son pinceau n'eût enchaîné, pour ainsi dire, ces compagnes de la beauté qui s'envoloient avec les années ! » — Peut-être serait-ce à Thomas Restout qu'il faudrait attribuer les deux portraits de Prémontrés qui sont conservés à Caen, l'un au Musée, l'autre à la Biblio-



thèque, et que, dans mes *Observations sur le Musée de Caen*, j'ai cru et croirais encore de préférence devoir être de son frère Eustache. — En revanche, je suis tout à fait porté à lui contester, pour le donner à Jacques Restout, notre auteur, « l'excellent traité manuscrit de l'harmonie des couleurs, » que la *Galerie française* attribuait à Thomas, qui n'était point Prémontré, et dont aucun autre biographe ne vante la littérature.

Quant à Jean Restout, l'*Éloge* de 1768, qui le qualifie à tort d'ainé des fils de Marc Restout (il n'en était que le second, peut-être même que le troisième), nous apprend que lui aussi « avoit eu son père pour maistre, » et que l'on pouvait alors juger des talents de ce Jean, par « le tableau qu'on voyoit encore dans l'église des Cordeliers de Rouen (1), sous la première arcade du bas-côté, à droite en

(1) Le vif désir qui m'aiguillonnait de trouver dans Rouen quelque œuvre oubliée ou négligée de l'un des anciens Restout, m'a fait fouiller à nouveau les cent chapelles de ses églises. Je n'y ai rien rencontré qui portât ni la signature, ni même le monogramme probable d'aucun des peintres qui me préoccupaient. — Je ne veux point cependant perdre l'occasion de noter ici un tableau remarquable, au moins à titre de curiosité historique ; il est d'ailleurs le seul fruit non dédaignable que j'aie recueilli dans cette stérile recherche. — Cette grande toile, de cinq pieds carrés, est suspendue, fort haut à gauche, dans la chapelle de la Vierge, à Saint-Maclou. Elle représente un illustre mourant, auquel on apporte les derniers sacrements, dans son lit de mort qui occupe la droite. Le prêtre à la barbe pointue (certainement un portrait), et le jeune diacre qui lui tient le plateau, sont suivis de cinq personnages, trois vieillards et deux plus jeunes ; ce sont là des portraits revêtus de costumes du temps, peints très-naïvement, d'une fort bonne couleur et très-ferme, et du pinceau dont devaient peindre, quinze ans plus tôt à Paris, les premiers Ferdinand et les Beaubrun. Ces personnages-ci portent des cierges et le dais sous lequel est venu le Saint-Sacrement. Le premier en avant, et qui tient un des bâtons du dais, est un vieillard un peu chauve, à barbe grise et nez pointu ; il tend la main gauche en avant et paraît s'intéresser plus vivement à la scène ; il est vêtu d'une grande robe rouge. Auprès de lui, sur le premier plan, est posé le saint ciboire recouvert de sa petite draperie d'argent et d'or. En bas, à gauche, sur le bord du tapis qui recouvre la table sur laquelle est posé le ciboire, se lit un chiffre composé des lettres R et V (Restout de la Vallée???) entrelacées et enfermées dans

allant au chœur. Le sujet de ce tableau est un vœu fait à la Vierge par un malade couché dans son lit. » — En cherchant dans le travail récent, et si curieux de M. Ch. de Beaurepaire, *Notes historiques sur le Musée de peinture de la ville de Rouen*, ce que Le Carpentier avait recueilli, lors de la révolution, aux Cordeliers de Rouen, je trouve tout d'abord : « un *Ex voto*, par Jouvenet. Ce tableau, de forme ogive... a été remis sur toile, et fort bien restauré par les ordres du département. (Catalogue Le Carpentier. n° 38.) » Le tableau fut conservé pour le Musée de Rouen, et se trouve décrit ainsi, dans le Catalogue du Musée, par M. Descamps (1818) : « Un *Ex voto*, par J. Jouvenet. Deux malades de sexe différent, couchés dans des lits séparés, invoquent la sainte qui a leur confiance, pour qu'elle demande à Dieu leur guérison. » Que le lecteur nous pardonne, mais en lisant cette description, nous n'avons pu

un écusson sans couronne et sans qu'il y ait de couleur sur le champ. Ce chiffre dans un écusson vide, est-ce celui du peintre, est-ce celui du donataire ? L'historien qui éclaircira le sujet de ce tableau, décidera notre question, au moins par la négative. A droite de l'écusson, sur la même marge du tapis, est écrite la date de 1662. A la droite du tableau, de l'autre côté du lit, pendant que le curé lit les prières dans un livre, une religieuse met dans la main du mourant une espèce de petit cierge. La face du moribond est d'une sinistre laideur ; peut-être le peintre n'aura-t-il dessiné son portrait qu'après la mort. Deux petits anges volent au-dessus de son chevet, et le diable, sous la forme d'un dragon furieux, se retire en lui soufflant son venin. De ce côté de la toile je ne vois point de signature, mais l'inscription suivante, tracée sur le bois du lit du mourant :

Quid mundus confusus fragili purpuræ  
Triumphos memorat fallaci marmore.

Enfin, au-dessous, à terre, sont jetées une épée, une trompette, une draperie bleue bordée de franges d'or, tout cela très-largement et sûrement touché. — Le sujet n'est pas sans quelque rapport avec celui du tableau de Jean Restout, fils de Marc, qui décorait, en 1768, les Cordeliers de Rouen. Mais le tableau de Saint-Maclou est certainement antérieur au temps où travaillait Jean Restout, qui d'ailleurs ne devait pas peindre de ce pinceau-là.

n'être pas frappés de la singulière analogie du sujet avec celui traité par Jean Restout pour ces mêmes Cordeliers; nous ne penserons jamais qu'un certain air de famille dans les deux pinceaux ait pu faire prendre un tableau du beau-frère de Jouvenet pour une œuvre du grand maître. Ce serait en vérité trop d'honneur pour le pauvre Jean Restout.

On sait déjà, d'ailleurs, par les belles recherches de M. Houël sur les Jouvenet, publiées successivement, et par malheur en partie seulement, dans la feuille autographiée, à Rouen, par les soins de M. A.-G. Ballin, en 1836, sous le titre : *Jean Jouvenet et sa maison natale*, puis dans l'article récent de M. S. Clogenson (*Athenæum français*); on sait, disons-nous, les principales dates de la vie de ce Jean, père de celui qui a immortalisé le nom de sa famille. Ce fut le 18 juin 1685, un an après la mort de Marc Restout, que Jean Restout, le père, épousa, à Rouen, Marie-Madeleine Jouvenet, sœur du grand Jouvenet, et la huitième des quinze enfants de Laurent Jouvenet et de Catherine Deleuze. Marie-Madeleine était née en 1655; elle était par conséquent âgée de trente ans, tandis que son mari, né, comme nous l'avons vu, en 1665, n'avait que vingt-deux ans. Il est dit, dans le contrat de mariage, daté du 4 juin 1685, qu'elle possédait « la somme de 1,750 livres, gagnées par son travail de peintre, outre son bon ménage. » — Il est plus que présumable que ce n'est point pour s'y marier seulement que Jean Restout était venu à Rouen; comme son père et ses frères, il sera venu y compléter son apprentissage de peintre, moitié chez Le Tellier, moitié dans la maison des Jouvenet, où tout le monde, parents et enfants, filles et garçons, peignaient et sculptaient, et où son père, Marc Restout, avait lui-même appris son art. Un acte du 11 juin 1688, qui attribue, — par suite de partage entre les héritiers de Laurent Jouvenet, mort en 1681, —

à Marie-Madeleine Jouvenet, la moitié de cette fameuse maison de la rue aux Juifs, n° 9, acquise par Noël Jouvenet dès 1629, et dont M. A.-G. B. a joint l'image à son extrait autographié du Mémoire tant cité de M. J. Houël, établit à peu près sûrement que ce fut là que continua de vivre Marie-Madeleine avec son mari. Ils eurent six enfants, trois fils et trois filles ; et ce serait sous le même toit, qui avait vu naître, en 1644, Jean Jouvenet (lequel revient à Rouen exprès pour le tenir sur les fonts de baptême), que serait né, le 26 mars 1692, Jean Restout, le fécond héritier de la gloire et de la manière de celui qui fut à la fois son oncle, son parrain et son maître. — Le fils de Marc Restout « parut, par cette union » avec la famille des Jouvenet, « abandonner sa patrie, pour se fixer dans la ville de Rouen, où il passa le peu d'années qu'il a vécu. » — Jean Restout, le père, mourut le 20 octobre 1702 ; Marie-Madeleine, sa femme, était morte depuis quatre ans déjà (1), le 28 octobre 1698. Leur fils Jean n'avait donc que six ans quand il perdit sa mère, et c'est quand il n'avait que dix ans qu'il se trouva tout à fait orphelin. C'est alors, sans doute, que ceux de ses oncles qui se trouvaient à Caen (le Prémontré et le Bénédictin en étaient éloignés par leurs abbayes), les deux Restout laïques, Pierre et Thomas, allèrent recueillir à Rouen les enfants de leur frère et les ramenèrent dans la ville patrie de leur famille. Des six enfants de Jean Restout ne restait-il plus qu'un fils et une fille ? L'*Éloge* de 1768 ne parle que de ceux-là et de l'éducation de peintres qu'ils avaient reçue dès leur tendre enfance ; mais je trouve, dans les compliments adressés par l'auteur de cet éloge à mademoiselle Restout, religieuse à

(1) On verra à l'Appendice que l'*Eloge* de 1768 se trompe, en faisant survivre madame Restout à son mari, et en la faisant survivre jeune quand elle aurait eu quarante-sept ans.

l'abbaye royale de Sainte-Trinité de Caen, à propos de « son goût pour la musique, — qu'elle soutient dans cette maison, » l'occasion de remarquer que ce second art de la musique paraît avoir préoccupé les Restout presque à l'égal de la peinture. Eustache Restout est représenté dans son portrait de la Bibliothèque de Caen, tenant une feuille de musique ; son frère Jacques a composé un *Traité de l'harmonie des couleurs comparée à l'harmonie des sons* ; la grande qualité de la peinture de Jean Restout, le fils, a été l'harmonie ; et quand il s'est agi de faire comprendre le caractère de son génie, son panégyriste de 1768 n'a su mieux faire que de l'expliquer par la phraséologie musicale.

Ce fils, qui allait devenir un si grand personnage parmi les artistes de son temps et dans l'Académie royale de peinture à Paris, conserva toujours pour le talent de son père un respect pieux et noble : « A la mort de Jouvenet, on le pressoit d'en prendre le nom ; il s'y refusa en exprimant ces motifs bien dignes de son âme : Je dois, dit-il, à mon père de m'honorer de son nom ; quoique peu connu, il fut un habile homme ; si je réussis, j'illustrerai ce nom ; si je suis médiocre, l'obscurité me convient. » Et Jean et Jean-Bernard Restout avaient fait accepter cette opinion, on peut dire de confiance, par leur siècle. M. du Boulay, secrétaire de l'Académie de Rouen, ayant à faire dans cette Académie l'éloge de Jean, le fils, comme notre anonyme le faisait à Caen, traite son père de « peintre distingué, » sans faire autrement allusion à l'*Ex voto* des Cordeliers de Rouen. — « Jean Restout eut pour père un peintre estimé, mais qui ne vécut pas assez pour faire l'éducation pittoresque de son fils, » dit Levêque, au tome II des *Beaux-Arts* dans l'*Encyclopédie méthodique* ; et peut-être Levêque avait-il vu des œuvres de Jean l'ancien dans l'atelier de son petit-fils.

*Et enfin Jacques Restout.*

Quant à l'auteur de la *Réforme de la Peinture*, auquel il me faut bien arriver, on comprend quel devait être mon embarras, en attribuant par intuition ce petit livre à un Restout. J'en écris à mon cher savant, M. G.-S. Trébuetien ; il répondit, courrier par courrier, à l'annonce de ma trouvaille ; quelle question a jamais pu mettre en défaut son érudition, moins inépuisable encore que son obligeance ?

« Votre *Réforme de la Peinture* est une rareté des plus rares, inconnue à tous nos amateurs. Ce curieux volume n'est pas même mentionné dans le Catalogue des livres publiés à Caen depuis l'origine de l'imprimerie, qu'a rédigé avec tant de soin le vénérable patriarche des bibliophiles normands, M. Méritte-Longchamp... Vous ne vous êtes, Monsieur, trompé que de frère. J'ai recours à mon oracle en fait de bibliographie normande, l'*Athenæ Normannorum* du P. Fr. Martin, et voici ce que j'y trouve :

« RESTOUT, *Jacobus*, Cadomensis, ordinis Præmonstratensis, canonicus ac Prior de Moncellis in Picardia (1)

(1) Ce n'est point dans la Picardie proprement dite que l'on trouve une abbaye de *Moncellis*, de l'ordre des Prémontrés. La *Gallia Christiana* n'en indique qu'une de ce nom dans la province ecclésiastique de Reims, dont la Picardie faisait partie. « Le monastère de Moncel (*Moncellum* seu *Moncelli*) de l'ordre des Prémontrés, disent les Bénédictins (*Gallia Christiana*, Paris, 1751, tome IX, p. 975), situé sur les bords de la Marne, à deux lieues de Vitry, à dix de Châlons, dans un pays appelé autrefois Bertigni-Court, fut fondé, les uns disent par Agnès, comtesse de Braines (*Branensi*), femme d'André de Baudement (*Baldimento*), en 1133, les autres disent par un homme d'armes nommé Anselme de Moncel (*de Moncellis*), en 1142, avec permission de Thibault IV, comte de Champagne. » La *Gallia Christiana* ne donne point, par malheur, les noms des Prieurs de l'abbaye de Moncel ; quant aux abbés sous lesquels Jacques Restout y exerça son prieuré, deux seuls

« fuit artis pictoriæ peritus, cujus et præmisit specimen, dum  
 « esset adolescentior scilicet, de *Restauratione Picturæ*,  
 « Cadomi apud Joannem Briard, 1681. Dicatum Picturæ  
 « studiosis, in-8. At insignis ejus peritia conjici debet ex  
 « illius mss. codd. quos reliquit ineditos, fraternamque  
 « implorant opem, ut non diutius ejus in Musæo delites-  
 « cant; ac primo quidem Pausaniam Græcum scriptorem  
 « fecit Gallicum, librum quoque Francisci Junii de Pictura  
 « veterum. Sciunt porro viri eruditi, quanta sit in existi-  
 « matione opus ejusmodi Junianum. »

Le savant Daniel Huet ne connaissait pas ce Jacques Restout, et le P. Martin le lui indiqua malheureusement trop tard, pour qu'il figurât à sa place dans les *Origines de la ville de Caen*. Voici ce que Huet écrivait de Paris au P. Martin (1), le 9 avril 1702 : « J'ay fait un article nouveau, mon révérend Père, pour ce Pierre Heurtaud que vous m'avez fait connoître ; j'en aurois fait un autre pour ce Retout peintre, si j'avois eu son ouvrage ; mais, faute de cela, le chapitre des hommes illustres s'imprimera sans luy, car il est déjà bien avancé ; mais il le faudra mettre dans les *Addenda*. On me doit renvoyer icy mes chevaux le lendemain de Pasques ; vous me ferez un fort grand plaisir de

sont possibles par leur date de mort et d'investiture ; le premier est Antoine du Hamel II, trente-septième abbé de Moncel, qui gouverna l'abbaye de 1658 à 1693, année de sa mort, et le second, trente-huitième abbé, Remi Canelle, ancien prieur de Saint-Martin de Laon, qui obtint sa bulle de nomination en décembre 1693 et fut sacré en mars de l'année suivante, à Paris, dans l'église du collège des Prémontrés. C'est auprès de celui-ci que nous aimons mieux nous figurer le prieur Jacques Restout, employant sa science et son art dans l'abbaye de Moncel : les Bénédictins nous apprennent en effet que cet abbé fit réparer de fond en comble les bâtiments et le cloître de son abbaye (*Abdes et claustrum a fundamentis reparavit*) ; Remi Canelle mourut en mars 1708. Vers le même temps, quelques années plus tard, Eustache Restout reconstruisait de fond en comble l'église de l'abbaye de Mondayo.

(1) Voy. Bibliothèque impériale, suppl. français, n° 4016 bis.

m'envoyer ce livre de Retout par mes gens ; je vous le rapporterai avec le précédent. Faites-en un paquet, s'il vous plaist, et le donnez à mon neveu de Charigné qui prendra soin de me l'envoyer... » La date de cette lettre est précieuse, en ce qu'elle nous apprend qu'en 1702 Jacques Restout n'existait déjà plus ; Huet n'admet dans son livre que d'illustres morts.

La *Galerie française*, ou plutôt Bernard Restout se trompait donc, lorsqu'il reprochait des traitements peu généreux pour son père à un oncle de celui-ci, « religieux Prémontré, connoissant la pratique de la peinture et plus encore la théorie. » Ce signalement, entre les fils de Marc, ne pourrait s'appliquer qu'à Jacques, et nous voyons qu'il était mort avant Jean son frère. L'extrait des registres baptismaux de Saint-Jean et de Saint-Pierre de Caen ne nous donne point la date de naissance de Jacques Restout ; il ne nous le montre que comme parrain de son frère Thomas, en 1671, et encore avec une ambiguïté de signature. Nous inférerions du silence des registres et de cette date, que Jacques Restout pourrait bien être l'ainé de ses neuf frères et sœurs ; et cela s'accorderait avec cette particularité qu'Eustache Restout, le premier de ceux dont nous connoissions l'âge, n'est parrain de sa sœur Jeanne-Élisabeth que deux ans après la naissance du filleul de Jacques Restout. L'âge devait avoir ses prérogatives régulières dans cette honnête famille. Jacques Restout, né avant 1655, serait mort à plus de quarante ans, prieur d'une abbaye de Picardie, et aurait composé son pamphlet de jeunesse vers 1678, à l'âge de vingt-cinq ans ; et c'est bien l'âge que cela a. — Quant aux trois autres ouvrages, beaucoup plus considérables que le singulier petit livre de la *Réforme de la Peinture*, et dont nous connaissons les titres par le Père Martin et par la *Galerie Française*, auraient-ils donc péri en manuscrit, et ne pouvons-nous espérer d'en retrouver



la trace? Le P. Martin réclamait du frère de l'auteur la publication du *Pausanias* et du *Junius*. Mais de quel frère s'agissait-il? Était-ce de Pierre? était-ce de Thomas, filleul de Jacques? était-ce d'Eustache? Si c'est aux soins de ce dernier que le P. Martin recommandait l'œuvre de son frère, peut-être Eustache les laissa-t-il après sa mort à la bibliothèque de l'abbaye de Mondaye, et on pourrait les rechercher parmi les livres provenant de cette abbaye. Le *Traité de l'harmonie des couleurs* passa, j'imagine, entre les mains de Jean et de ses descendants, et ne dut sortir de la maison de l'arrière-neveu de Jacques que par sa mort, arrivée le 18 juillet 1796. — La traduction française du *Pausanias* (1) et celle du *Traité de Junius* sur la Peinture des anciens eussent certainement fait à leur auteur, si elles eussent été publiées, une renommée impérissable, au moins pour les bibliographes, et, à ce titre, le P. Martin a raison de reprocher amèrement au frère de Jacques de cacher au fond de son portefeuille les deux œuvres d'érudition qui auraient assuré à la famille des Restout une nouvelle et solide illustration (2). Ces immenses entreprises semi-litté-

(1) De Piles, dans ses *Remarques sur l'art de peinture*, compte le *Pausanias* au nombre des « livres les plus utiles à ceux de la profession. Mais je doute, ajoute-t-il, que cet auteur soit traduit en françois. Il est merveilleux pour donner de belles idées, et principalement pour les derrières des Tableaux et pour l'accompagnement des figures. Cet auteur avec Homère feroient un mélange des plus agréables et des plus accomplis. » — « Un peintre, dit le Toulousain Bernard du Puy Du Grez, p. 340 de son *Traité sur la peinture*, ne peut se dispenser de lire *Pausanias*, qui a décrit l'ancienne Grèce, car il rapporte mille choses curieuses de plusieurs ouvrages de peinture, de plusieurs statues, et de divers temples des dieux de l'antiquité, d'où l'on peut tirer de belles idées pour l'ornement des tableaux. » Il ne fut cependant publié de traduction française du *Pausanias* qu'en 1731, et cette traduction n'était point, hélas! du Prémontré Jacques Restout, mais de l'abbé Gedoyn, de l'Académie des inscriptions, qui, dans sa préface, se félicite fort bien de cette primeur.

(2) Le don de méditer et d'écrire sur les arts paraît d'ailleurs avoir été commun à presque tous ces Restout. Dans le temps qu'il exerçait les plus

raires, semi-artistiques du prier de Monceaux, prouvent du reste le vaste savoir de cet homme, auquel ses études obstinées et spéciales donnèrent du moins le droit de parler des saintes origines de l'art et des austères devoirs de ceux qui le professent (1). La *Réforme de la peinture* nous

hautes charges de l'Académie royale, le neveu de Jacques « lut à cette Compagnie un *Essai sur les principes de la peinture*. » Voy. aussi sur « le canevas des *Mémoires instructifs sur la peinture*, » qu'avait laissés Jean Restout, son *Eloge* par un académicien de Caen que nous publions dans l'Appendice. — Le biographe de J.-Bernard Restout, J.-B.-C. Robin (*Magasin encyclopédique*, deuxième année, t. VI), dit que ce dernier rejeton des Restout « avait fait lecture à la ci-devant Société littéraire des Neuf-Sœurs, dont il était membre, de quelques écrits sur les arts, dans lesquels on avait trouvé une grande abondance d'idées. Il se proposait, lorsqu'il mourut, — à l'âge de soixante-quatre ans, en 1796, — de se réunir à la Société des sciences, belles-lettres et arts, et là il aurait pu épurer son style, et y apprendre à établir des bases et de l'ordre dans l'exposition de la théorie. » — Je trouve Jean-Bernard Restout signataire, comme président de la commune des arts, « d'une pétition motivée à l'Assemblée nationale, pour en obtenir la plus entière liberté de génie, par l'établissement de concours dans tout ce qui intéresse la nation, les sciences et les arts, pour réclamer contre l'existence des Académies ou autres corps privilégiés et contre la création d'un corps des ponts et chaussées. » — Regrettons, cela en vaut mieux la peine, les pages où ces deux Restout (celles du père surtout, qui étaient plus près de la source et devaient être plus sérieuses de forme), nous auraient expliqué les principes et les secrets d'art du grand Jouvenet, dont ils conservèrent la tradition avec une fidélité si étrange, à travers les renouvellements de l'École. Il nous serait bien précieux d'avoir par ses neveux les préceptes immédiats de ce vigoureux maître, de même que nous avons, par les conférences d'Oudry, ceux du grand coloriste Largillière. Mais peut-être retrouverait-on dans les Archives de l'École des Beaux-Arts quelque chose de l'*Essai* lu par Jean Restout.

(1) L'estampe à l'eau-forte qui accompagne la *Réforme de la peinture* nous est d'autant plus précieuse, qu'elle est pour nous l'unique et sérieux témoignage de l'habileté de l'auteur, en même temps qu'elle nous confirme ce que nous avait appris son livre sur le maître qu'il fréquentait et la manière qui lui fut enseignée. Il est à remarquer que c'est dans leur jeunesse que la plupart des peintres ont gravé les rares pièces que nous avons d'eux; c'est à l'âge où la main est brave et prompte qu'ils ont jeté sur le cuivre les rapides compositions, aussi intimes que des dessins, plus durables que des tableaux. L'eau-forte de Jacques Restout le représente lui-même, nous l'avons dit, assis et dormant au bord d'un sentier; il est vêtu à l'antique; son pied gauche croisé sur le droit est chaussé d'une sandale; seuls les

apprend peu de choses sur Jacques Restout lui-même. A la dernière page du carton joint au petit livre et qui est intitulé : « Réponse à ceux qui se scandalisent des vérités contenues en cet ouvrage ; » il confesse, avec une toute bonne modestie « les défauts qu'a pu faire une plume qui se sent peut-être encore de la jeunesse de l'écrivain. » Le

cheveux longs qui retombent sur ses deux épaules dénoncent l'homme de 1680. Sa tête s'appuie sur son épaule droite, dont le bras s'allonge vers la gauche. Sa main gauche tient à demi fermé le livre de M. de Chambray. Sur le terre où il repose, à gauche de l'estampe, croissent au dessus de sa tête quatre grands arbres qui ombragent son sommeil. La droite est occupée, dans les trois plans successifs qui vont s'élevant jusqu'à l'horizon, par les trois visions du songe : dans la clairière du premier bocage, les Cacopéintres gesticulant autour de leur idole ; dans une seconde clairière de la forêt, la statue de la déesse Calale entourée des Cabalistes et des statues de leurs princes élevées sur des piédestaux ; enfin, sur le rocher escarpé qui domine ces labyrinthes et ces bosquets pernicieux, rayonne le Palais de la Peinture, avec ses galeries élégantes et les statues qui les surmontent. Le dessin de la figure du rêveur est d'une parfaite correction et d'une sévérité savante de draperies ; type, ajustement, froideur, on la dirait de Le Tellier lui-même, quant au paysage, il n'est assurément point dans le goût calme du Poussin, il rappellerait plutôt ceux des Carrache ou du Dominiquin. Il est vrai que le sujet même en commandait la disposition. La pointe du graveur, légère et vive dans le fond, précise et adroite dans la figure, se laisse voir, dans les terrains du premier plan, un peu grosse et dure, et comme manquant de pratique. Au demeurant, la pièce est jolie, et tout à fait digne d'intérêt. Notons pour les iconographes qu'elle a 0<sup>m</sup> 157 millimètres de hauteur, et que dans mon exemplaire, où elle est rognée en largeur, elle a 0<sup>m</sup> 095 de large. Notre exemplaire de la *Reforme de la peinture* porte au titre, au-dessous des mots : avec permission, l'ex-dono suivant : Pour monsieur Le Ferre. La même écriture fine et délicate qui a tracé ces trois mots en a raturé quelques-uns dans le courant du livre, en a rajouté quelques autres, significatifs, et au bas de la page 152, au-dessous du petit bois gravé représentant un panier plein de fruits, qui illustre cette page finale, l'auteur a écrit en quatre lignes une correction que nous croyons devoir replacer en son lieu. C'est à la page 27, ligne dernière. Je vous si fait grâce, dans l'épiso le des Cacopéintres, d'une « fable assés plaisante d'un peintre françois, d ailleurs très-excellent, mais à qui manquoit encor, pour estre entièrement parfait, cette partie si nécessaire de savoir bien broyer les couleurs. » — Cette fable, qui est un détestable *ana* d'atelier, et qui, avant d'être attribuée à un maître français, avait fait le tour de l'Europe, je ne puis me dispenser de la transcrire ici, pour l'amour de la correction des

P. Martin vous a appris que Jacques Restout avait dédié son opuscule *aux vrais amateurs de la peinture* : « C'est à vous, Messieurs, que je prends la liberté d'offrir ce premier essai de ma plume... L'appréhension des attaques malicieuses de ceux qui lui veulent du mal m'avoit obligé de le tenir caché depuis quelques années... J'avois déjà

textes : « Ayant donc ôû dire, que les Italiens sur tous les autres, excelloient en l'art de broyer les couleurs, (il) se résolut de passer en Italie, dans le dessein de l'apprendre. Il va à Rome, où il s'engage sous deux frères peintres, qui passaient pour les plus habiles; (et) ayant passé là quelques années, dans le seul exercice de broyer, et s'y estant rendu sçavant, en observant subtilement la manière dont ses maîtres s'y prenoient, (il) pensa à retourner en France secrètement, de peur que ces Italiens, naturellement jaloux de voir les beaux-arts passer aux autres nations, ne conçussent quelque envie de le voir emporter leur secret. Il épia l'occasion que ses maîtres estoient hors de la maison dont l'un avoit commencé un paysage, sur lequel le François peignit une mouche (dans la correction manuscrite, Jacques Restout écrit à la suite des mots « de la maison » : et voulant leur faire conoître en portant quel il estoit, il peignit sur un paysage que l'un d'eux avoit commencé une mouche) si au naturel, que le peintre revenant, prit son mouchoir pour la chasser, ce qu'il recommença deux et trois fois; ayant enfin reconnu qu'elle estoit peinte, (il) s'informa des autres élèves qu'il avoit, si son frère estoit venu là, vû qu'il n'y avoit que lui qui ust pu faire cette merveille; mais ayant sçu que ç'avoit esté le François, et qu'il s'estoit aussitost échappé, il pensa crever de dépit, de n'avoir pas eu la vie de cet étranger, qui leur avoit dérobé le rare secret, qui les faisoient estimer les plus habiles peintres du monde, et que depuis, ce François passa pour le coriphée de tous ceux de sa nation. » — Il me reste à vous prévenir, lecteur, que ce *monsieur Le Fevre*, auquel le volume est offert, ne peut être le célèbre Tanneoy Le Fevre, un des plus grands hellénistes de son siècle, père de ma-lame Dacier et natif de Caen; il était mort depuis 1672. Mais je erois pouvoir plutôt reconnaître le personnage de notre *ex-dono* dans un certain M. Odet Le Fevre, professeur en théologie de l'Université de Caen, dont le P. Lelong cite, t. IV, p. 41, n° 45,180 de la Bibliothèque littéraire de la France, un « inventaire de lettres, pièces et écritures... (1700), in-fol. »

Mais je crois tenir l'ombre d'une seconde œuvre de Jacques Restout. Je veux parler d'une certaine estampe contenue dans l'œuvre gravée des Restout au cabinet de la Bibliothèque impériale. La pièce est signée : *Restout Calom<sup>us</sup> pinxit. — G. Filloul Abavil<sup>us</sup> sculp.* Elle représente saint Dominique, figure à mi-corps, dans un ovale. La tête est tournée vers la droite, les yeux levés au ciel. Il tient dans ses mains le rosaire, auquel pend une croix fleurdelisée. Une étoile brille au front du saint précheur. Aux quatre angles

cent fois mis la main à la plume (dit-il un peu plus loin, dans l'explication qu'il donne en forme de préface du *dessein de l'auteur et de l'ouvrage*), pour reprocher à quelques-uns le deshonneur qu'ils font à leur profession ; mais la crainte de passer pour satyrique ou pour envieux m'en avoit toujours empêché... Mais enfin, indigné des insolences

qui encadrent l'ovale, se voient ses pieux attributs : le flambeau, l'épée, le chien, le rosaire entourant le globe terrestre surmonté d'une croix ; et, au-dessous ces méchants vers :

Pénétrer par sa voix la dureté des cœurs,  
Porter comme un flambeau la lumière aux pecheurs,  
Veiller, chercher, crier, sur la terre et sur l'onde,  
Aller prescher la Foy, jusques au bout du monde,  
Briller comme une Étoile, au milieu de l'erreur,  
La Croix entre les mains donner de la terreur,  
Et contre l'Albigeois n'opposer qu'un Rosaire  
Fut de ce saint héros l'illustre caractère.

« Dédié à Monseigneur Louis Chauvelin, Conseiller du Roy, Maistre des Requestes, et Intendant de Picardie, Artois, etc., — par les frères Prescheurs du Convent de la ville d'Amiens. » — Non, ce Restout-là n'est point le directeur de l'Académie royale ; le graveur, Gilbert Fillœul, né à Abbeville et élève de P. Daret, était un artiste d'un autre temps ; quoiqu'il ne soit mort qu'en 1740, il n'appartenait pas à la génération du Restout de Paris. Le *Saint Dominique* est d'une école antérieure, du dix-septième, non du dix-huitième siècle. Les formes du visage, des mains et des draperies sont rondes et un peu lourdes ; mais il y a là plutôt de l'école de Le Brun que de celle de Jouvenet. L'expression du saint est vraiment pieuse, mais de la piété de Bourdaloue, non de celle de Massillon. D'ailleurs j'ai une preuve plus décisive encore : Louis Chauvelin, auquel l'estampe est dédiée, déjà intendant de Picardie en 1691, ne fut nommé conseiller du roi que le 31 juillet de cette année (V. Daugeau) ; comme ce Louis Chauvelin, seigneur de Grisenoy, mourut le 30 juillet 1719, âgé de soixante-dix-neuf ans, et qu'il fut intendant de Franche-Comté après l'avoir été de Picardie, l'estampe qui nous occupe fut certainement gravée après 1691, et quelques années avant 1719. Nos lecteurs voient bien qu'il ne peut être question à cette date de Jean Restout le célèbre, et que le *Restout Cadomensis* ne peut être que l'un des fils de Marc. Mais le fait de l'existence en Picardie vers ce temps de 1691, de Jacques Restout, prieur de Monceaux, ne me permet pas de croire que le *Saint Dominique*, que des moines picards font graver par un Picard, puisse être d'une autre main que de l'auteur de la *Réforme de la peinture*, mon Caennais dépaycé dans une abbaye de Picardie. — Dans le même recueil du cabinet des estampes, se rencontre une très-jolie petite

de quelques faux peintres, et cherchant, avec quelques-uns de mes amis, le moyen de vanger la Peinture de leurs outrages, un de la compagnie dit en riant, qu'une belle Réforme seroit bien souhaitable dans l'Estat de la Peinture, pour réprimer l'audace de ces insolens. Cette proposition faite en riant, donna divers sentimens à un chacun ; pour moy, je me résolus d'en venir à l'effect, quoy qu'on en pust dire ; j'écrivis donc hardiment la *Réforme de la peinture*, sans sçavoir encor bien ce que je voulois faire, sinon de vanger cette belle reine des arts des affrons que luy faisoient à mes yeux une troupe d'ignorans, qui, pensans se tirer de la lie du peuple, où leur naissance les a rangés, en prenans la qualité de Maistres-Peintres, y ont presque enseveli ce bel art, qui n'a esté donné aux hommes que pour estre l'entretien des plus beaux esprits, et le plus bel ornement des temples et des palais les plus magnifiques. » — « Le mal est en sa crise, répétait-il à chaque pas, l'art sçavant et noble est tellement obscurci, qu'il court risque d'une entière décadence. » Et qu'aurez-vous dit, pauvre Jacques, si vous aviez vu le siècle de vos neveux ? Enfin, Restout terminait son pamphlet par les lignes suivantes : « Si cette lecture vous a donné quelque bienveillance pour la Peinture, j'espère qu'elle s'augmentera par celle des *Entretiens* que j'achève, où vous trouverez de nouveaux sujets d'en concevoir de l'estime, que vous pourrez fonder sur l'autho-

eau-forte d'une pointe jeune et extrêmement fine. Un contemporain a écrit au-dessous : *Restout le neveu*, 1755. Elle représente un pauvre jeune aveugle en costume de ce temps-là, appuyé sur un bâton et traîné par son chien vers une porte qui laisse voir un grand escalier de pierre. Qu'est-ce là le neveu ? De neveu, il ne pouvait y en avoir, en 1755, qu'un enfant de Pierre. Mais la petite composition dont je parle n'est point trop provinciale, et le goût de lumière et le type même sentent d'une lieue le Restout de Paris. Je crois donc fermement que cette charmante petite pièce est de Jean-Bernard Restout, fils et élève de Jean, et qui, né le 22 février 1732, avait alors vingt-trois ans, c'est-à-dire juste l'âge d'un pareil coup d'essai.

rité de l'Écriture sainte et des Conciles, sur les sentimens des saints et des sçavans de tous les siècles, sur des raisons qui confondront ses adversaires; et vous persuaderont qu'elle mérite, autant qu'aucun autre art, l'affection et l'étude des plus grands esprits, et qu'elle est véritablement la reine et la maîtresse de tous les arts. » Voici encore un ouvrage promis, — le quatrième de Jacques Restout, qui n'ait point vu le jour. Faut-il parler franc? Tant pis pour lui, tant mieux pour nous.

---

Il n'est, en vérité, ni étonnant ni regrettable qu'il existe si peu d'ouvrages théoriques sur les arts. Nous avons la conviction que beaucoup sont restés en manuscrits, comme ceux de Jacques Restout, faute des encouragements des libraires. Tant mieux pour nous, encore une fois, tant mieux pour l'art, tant mieux pour les artistes. Qui a inventé la théorie de l'art? Fut-ce les peintres? Non. Les plus sublimes artistes, les plus solennelles époques de l'art n'ont point connu ce songe creux. Lisez les pages qui nous sont restées de Ghiberti, lisez Vasari : la critique, qui d'eux y pense? la théorie, ils n'en savent pas le nom, Dieu merci. Ceux de leur temps produisent leurs œuvres avec ferveur et naïveté, comme l'étude sainte les leur inspire. Lisez Léonard, Albert Durer, Jean Cousin. Que cherchent-ils? La science pratique de l'art. Quant à la science abstraite, ils la portent en eux, que leur importe comment on la nomme? S'ils ne l'avaient, ils ne chercheraient pas l'autre. Et ce sentiment est la force et la fécondité des grandes époques. Non, non, ce ne sont point les artistes qui ont imaginé ces vaines billevesées de la théorie de l'art : ce sont des poètes ou des semblans de poètes, — les plus cruels ennemis des peintres; ne trou-

vant point le génie des maîtres divins assez haut dans sa simplicité, ils lui ont fait parler leur saugrenu langage; ils ont prétendu soumettre à l'analyse de la raison écrite, à la sécheresse du système, ce que Dieu leur a fait à jamais insoumis, la vie, l'âme, le génie; et leurs interprétations ont atteint de nos jours le paroxysme des plus ridicules niaiseries. On n'a jamais cru à la théorie et à la critique de l'art que dans les époques d'affaiblissement et de décadence; aussi les voit-on prendre racines décisives dans le milieu du dix-huitième siècle. Eud. Soulié a raconté, dans le *Magasin pittoresque*, à propos de Lafont de-Saint-Yenne, quel accueil de hourras et de malédictions, et de moqueries, reçut le premier critique d'art qui s'avisa, il y a cent ans, de mesurer son admiration devant les peintures des académiciens exposées dans le Louvre. C'était, croyez-le, une sinistre apparition et fatale, que celle de ce juge, même indulgent, qui allait en quelques années enfanter une légion. A eux tous ont-ils jamais empêché un mauvais peintre de produire chaque année sa méchante pondaison? Les œuvres de valeur, ils ne les peuvent détruire pour la postérité, mais n'ont-ils pas toute puissance pour les empêcher d'éclore? Encore si la critique est d'elle-même inféconde, nous lui reconnaitrons du moins une certaine action sur le jugement public; action qui peut être utilisée, nous l'avons vu, pour redresser des préjugés injustes, pour faire accepter une personnalité peu comprise. Mais la théorie, à qui ont profité ses fausses et imaginaires spéculations? Est-ce au public dont elles détournent les yeux des solides et réelles qualités de l'artiste? (Et quel amateur a jamais songé à chercher en elles les bases sérieuses de son jugement, et la rectitude de son coup d'œil?) — Est-ce au peintre? dont elles troublent les saines idées, pour le jeter dans une vague et atrophiante métaphysique? Tous les gens de mon temps savent les noms que je pourrais citer.



**Théoriciens dont les feux follets peuvent égarer le peintre dans la voie qui lui est propre, que viennent faire votre raison philosophique ou votre raison poétique, là où seules sont appelées la raison et l'âme des yeux ? Ce sont là jeux d'esprit dangereux ; et répétons aux gens de bonne foi que critique et théorie de l'art sont le plus vain, le plus vide, le plus inglorieux des exercices auxquels se puisse appliquer l'esprit humain.**

Les poètes ont souvent parlé de cet arbre des pays torrides, sous l'ombrage duquel qui s'endort est mort. Le livre de Chambray a été cet arbre pour la peinture française. Et voyez les terribles effets de l'assentiment tacite qu'un grand homme donne par bienveillance ou par civilité au livre d'un esprit médiocre qui l'interpelle et semble parler en son nom au public. Ce livre se donne mission de transmettre aux peintres les préceptes intimes, le système absolu du génie le plus respecté et le plus digne de l'être de l'école française. Le Poussin ne le contredit que partiellement, et de manière à ne point offenser toute une famille qui avait voué la vigilance la plus constante et la plus jalouse à ses œuvres et aux besoins de sa vie ; et la *Perfection de la peinture* fut acceptée comme l'Évangile de notre école, dicté par le Poussin lui-même.

Ce livre écrit au Mans, s'en alla à Caen, en passant à Rouen par les froids commentaires de P. Le Tellier. — La province, mesurée dans ses habitudes comme dans ses sentiments, et même dans ses passions, est par nature bien plus systématique que Paris. Elle prend les choses bien plus au sérieux que la maîtresse ville. Si M. de Chambray eût écrit son livre au milieu des artistes de Paris, même des peintres de l'Académie royale, je doute qu'il eût été aussi sec, aussi absolu, aussi impratique. Jacques Restout, par cette irrésistible nécessité de charger qui l'on copie, exagéra l'intolérance jusqu'à l'injure. Mais encore une fois,

je le répète, il ne faut pas qu'un paradoxe systématique entre dans une tête provinciale, elle le laboure avec une bonne foi et une austérité terribles; qu'il me soit permis de citer ici comme modèle l'un des plus singuliers livres qu'aura produits ce temps-ci, et qui a été imprimé, il y a peu d'années à Lyon : la *Métaphysique*, ou plutôt encore l'*algèbre de l'art*, par M. Antoine Mollière (Lyon, Banchu).

---

Au bout de tout cela, puis-je oublier de vous donner sur le livre de M. de Chambray l'avis d'un contemporain, homme du métier, et dont les petits livres ont été cités dans tant de nos pages; ce jugement, tout à fait dans notre goût d'indulgence impartiale, se trouve aux pages 54 et 55 du *Peintre converty* :

« ARISTE. — Monsieur Bosse, avez-vous un petit traité in-4°. imprimé au Mans, qui a pour titre : *Idée de la perfection de la peinture* ?

« BOSSE. — Ouy, monsieur, il est icy parmy mes livres.

« ARISTE. — Qu'en dittes-vous ?

« BOSSE. — Je dis, monsieur, qu'il y a dedans de très-bonnes choses et très-vraies.

« ARISTE. — Plusieurs en parlent bien autrement; car ils blasment fort cet auteur d'y avoir si mal traité l'illustre et sçavant Michel-Ange, non qu'il n'y ait dans son Jugement plusieurs choses indécentes pour le lieu où il est, mais sur cela de l'avoir qualifié d'estre un impie, et un faux chrestien, et ensuite de fanfaron, d'asne, d'ignorant, et mesme de n'avoir pas eu la moindre qualité de peintre.

« Je trouve que c'est à mon avis s'estre trop emporté,

pour une personne que l'on m'a dit estre d'une si douce et si accordante humeur.

« De plus, on m'a aussi dit que l'on avoit trouvé à redire sur le recit qu'il a fait d'une estampe en taille-douce du Jugement de Paris, dessinée par Raphaël et gravée par Marc-Anthoine.

« BOSSE. — Monsieur, vous sçavez mieux que moy qu'il est plus facile de reprendre que de mieux faire, ce qui ne fait pas que j'aquiesse à ce qu'il y a dit de l'illustre et très-sçavant Michel-Ange; puisque bien, loin de cela, je croy que l'on doit toujours avoir ses ouvrages et sa mémoire en très-grande vénération, ensemble celle de tous les sçavans ses contemporains et autres.....

« ..... Messieurs, messieurs, il ne faut pas rejeter tous les livres où l'on y trouve des erreurs et des méprises, puisque aux mines des diamens, et à la pesche des perles, pour ne les rencontrer pas toujours grosses, rondes, et de belle eau, ny les diamens beaux, nets, épais et parfaits, on ne les rejette pas.....

« Pour conclusion, messieurs, je croy que de tous Traitez il faut rejeter le mauvais et prendre le bon, et surtout le profitable. »

Et nous-même conclurons par ces deux phrases d'un sens si juste et si simple, et d'un si excellent tour, les grandes moralités que nous avons essayé de faire ressortir de deux pauvres petits livres à jamais oubliés et inutiles, éclos l'un de l'autre à quelques années de distance, dans deux provinces voisines, mais qui furent les interprètes dangereux des préjugés exclusifs et ridicules de la raison qui se fait système.

---

## ENVOI

---

A MESSIEURS LES MEMBRES DE L'ACADÉMIE DES LETTRES,  
ARTS ET SCIENCES DE CAEN.

Messieurs,

L'excellent peintre Jean Restout, admis, il y a un siècle, au nombre des membres de l'Académie de Caen, crut devoir offrir à cette compagnie un tableau, qui est revenu, après nombreuses vicissitudes, décorer la salle de vos séances. Moi, messieurs, en cherchant comment je pourrais reconnaître l'honneur d'appartenir à la même Académie, je me suis avisé qu'une étude sur la vie et les ouvrages des deux oncles de Jean Restout ne serait peut-être pas un trop désagréable hommage à la ville qui donna origine à cette famille illustre, et à l'Académie, qui s'enorgueillit de compter parmi ses sociétaires le neveu et l'héritier du génie de Jean Jouvenet.

---

# APPENDICE



## APPENDICE

---

Page 49, ligne 12.

Un compatriote de Gabriel Revel, M. Frédéric Henriet, a bien voulu nous apprendre que dans l'église Saint-Antoine de Compiègne, à l'autel de la chapelle Saint-Laurent, se trouve un bon tableau de proportion moyenne, représentant la mort de saint Laurent-Justinien, évêque. Ce tableau est signé : *Revel in. et fe.* — Les historiens de Château-Thierry, me dit M. Henriet, signalent du peintre né dans leur ville un tableau de la légende de saint Crépin et saint Crépinien, qu'il aurait exécuté pour cette paroisse. — Il est intéressant de voir Gabriel Revel, avant qu'il se provincialisât définitivement à Dijon, travailler pour sa ville natale et pour une autre église des mêmes parages.

— Le portrait de Girardon, Champenois comme lui, et qu'il avait peint pour l'un de ses deux morceaux de réception à l'Académie royale, se trouve aujourd'hui parmi ceux conservés à l'École des beaux-arts. — Quant au portrait gravé par P. Drevet, d'après une peinture de G. Revel, datée de 1696, c'est celui de « Pierre Palliot, Parisien, historiographe du roy et généalogiste du duché de Bourgogne, âgé de quatre-vingt-neuf ans. 1698. » Cette der-

nière date est certainement celle de la gravure. Tête à longs cheveux blancs tombants, coiffée d'une calotte; très-bon portrait que l'excellente estampe de Drevet ferait juger peint dans le goût le plus large de Lefèvre ou de Jouvenet. tant cela est à la fois gras et vivant.

---

Page 72, ligne 17.

Mon essai sur Charles Errard le père était, par malheur, imprimé depuis longtemps, quand parurent à Nantes, dans la *Revue des provinces de l'Ouest* (octobre 1855), les plus curieux documents sur ce *peintre et architecte du roi*. Ils étaient publiés par la plume amie de M. B. Fillon. Qu'avais-je à faire, si ce n'était de lui envoyer les feuilles de ce volume, où j'avais raconté ce que je savais sur un artiste, dont nous étions peut-être les seuls au monde à courtiser la gloire trop effacée. Je le priais de vouloir bien parer lui-même mon livre de quelque extrait de son travail. Il me répondit, comme un riche prodigue, par l'envoi d'un dossier de documents nouveaux; et ceux-ci ne le cédaient en rien à ceux qu'il avait déjà donnés au public. De tristes préoccupations ne lui laissaient guère le loisir de coordonner ces feuilles nouvelles; il me chargeait de cette tâche. Au point où en est aujourd'hui le présent volume, et ne pouvant refondre mon menu butin avec l'abondance des pièces inédites retrouvées par M. Benj. Fillon, je crois ne pouvoir mieux faire que de rétablir l'ordre chronologique des principaux faits de la vie d'Errard l'ancien. J'y insérerai, chemin faisant, les documents qu'ont fournis à M. Fillon, dans ses dernières recherches, les archives de sa province; et nous serons arrivés, je crois, à constituer une honnête



biographie à ce peintre fort inconnu de nos jours, et dont l'importance cependant fut assez considérable, au commencement de notre grand dix-septième siècle, pour honorer à la fois deux villes, celle où il naquit et celle où il travailla.

Nous avons dit que Charles Errard était de Bressuire, et qu'il y était né vers 1570. — M. Fillon « trouve à Fontenay, en 1594, un certain Jacques Errard, maître sculpteur et tailleur de pierres, *natif de Bersuire*, et ci-devant habitant de Niort. Il était calviniste et avait abjuré; ou du moins, ayant épousé une femme catholique, nommée Gabrielle Cherbon ou Cherbrun (originaire de Niort), il fit élever ses enfants dans la religion catholique. — Charles Eschallard de la Boulaye, gouverneur de Fontenay, l'avait fait venir pour construire la belle demeure qu'il faisait bâtir dans l'enceinte du château de cette ville. Le 9 septembre 1604, il lui naquit une fille, qui eut pour marraine Suzanne Cailler, petite-nièce de Nicolas Rapin, et femme poète. Elle reçut le nom de Catherine, et se maria le 17 novembre 1645 avec Jean Gusteau, marchand à Fontenay; elle fut ainsi la bisaïeule de l'abbé Gusteau, prieur de Doix, auteur de noëls fort curieux en patois poitevin. — Jacques eut deux autres enfants : 1<sup>o</sup> Louis, maître tailleur de pierres et architecte, marié le 12 juillet 1636 avec Jeanne Norin; 2<sup>o</sup> Mandé, mort garçon. » Le Jacques Errard de Bressuire, établi à Fontenay, sculpteur et tailleur de pierre, père d'un tailleur de pierre architecte, je le tiens pour un très-proche parent de Charles Errard, et élevé à la même école. Ces Errard devaient être quelque vieille famille d'imagiers poitevins, exerçant de génération en génération l'art de tailler la pierre; et il en resta quelque chose jusqu'au dernier; car, de bonne foi, Charles Errard, le directeur de l'Académie de Rome, fils du peintre architecte des fortifications de Bretagne, dessinateur exclusif de bas-reliefs et de détails d'architecture, autant par sa science et par son penchant

que par son talent de décorateur d'appartements royaux, fut plutôt un architecte (1) qu'un peintre.

Un trait de plus de commun entre Jacques et Charles Errard le père, c'est que ce dernier, comme l'autre, « était calviniste et vint habiter Nantes après la soumission de Mercœur. Nous le trouvons établi dès 1599 dans cette ville, où il prit femme un peu plus tard. De ce mariage naquirent plusieurs enfants, dont trois survécurent : Charles, né en 1606, qui rendit son nom célèbre ; Paul, mari de Marguerite Esturmy, et Anne, épouse de Jérôme Pachot. — Peintre et architecte, Charles Errard acquit bientôt une certaine réputation en Bretagne, et se fit des protecteurs parmi les membres de la magistrature nantaise, qui le présentèrent à Louis XIII, lors de son passage en 1614. Mais sa qualité de calviniste était un obstacle à son admission dans les emplois publics ; aussi, sur les conseils et par les exhortations de Gilles Mabilie, docteur en théologie et gardien des Cordeliers de Nantes, abjura-t-il le protestantisme, afin d'obtenir la charge de commissaire et d'architecte des

(1) M. Fillon penche à croire que le célèbre ingénieur Jean Errard, né à Bar-le-Duc en 1554 (on a de lui un portrait, gravé en 1600, âgé de quarante-six ans), et qu'Henri IV employa à construire la citadelle d'Amiens et le château de Sedan, pourrait être de la même famille que Charles Errard, qui, dès lors, serait d'origine lorraine et aurait étudié à même école que Bellange. On connaît le maître de Bellange ; c'est Claude Henriot ; celui-ci était à peine arrivé de Châlons à Nancy, quand Charles Errard était déjà, nous allons le voir, établi à Nantes. Quant à Bellange, il était de vingt-quatre ans plus jeune qu'Errard. — Je sais bien que la similitude du nom de famille, et encore plus celle de la profession d'architecte de places fortes, invitent à voir dans Charles et Jean Errard une parenté de famille comme de talent. Mais, en voyant tant de branches des Errard ne sortir de Bressuire que pour se répandre dans le Poitou ou la Bretagne, et celui qui nous occupé n'exercer la charge d'architecte des fortifications que comme par hasard et pour un temps, il me paraît plus vraisemblable d'admettre deux familles distinctes et sans lien commun, fort éloignées même par leur ville natale : l'une de Bressuire, celle du peintre ordinaire de Louis XIII ; l'autre de Bar-le-Duc, qui est celle de l'ingénieur ordinaire de Henri IV, auteur de la *Fortification démontrée et traduite en art*.

fortifications et réparations des villes et places fortes de Bretagne, en remplacement de Jean Guilbaud. » M. Fillon donne à la suite et à l'appui de ces mots l'acte de démission de Guilbaud en faveur de maître Charles Errard, daté du 27 mai 1615, et l'acte de confirmation et d'investiture du roi, « donné à Paris le premier jour de juing l'an de grâce mil six cens quinze... Pour l'entière et parfaicte confiance que nous avons de la personne de notre cher et bien amé Charles Errard et de ses sens, suffisance, loyauté, proud-homme, experiance et bonne diligence, à icellay pour ces causes et autres à ce nous mouvans, avons donné et octroyé, donnons et octroyons par ces présentes l'office de commissaire et architecte des réparations et fortifications de Bretagne que naguerré souilloit tenir et exercer maistre Jan Guilbaud ;... aux gaiges de cinq cens livres tournois par an, droictz, proffitiz, revenuz et esmolumentz accoutumez et au dict office appartenanz, tout ainsy qu'en jouissoit le dict Guilbaud... »

Cette année 1615 paraît être des plus importantes dans la vie de Charles Errard. C'est en effet ici que se place, par sa date, la pièce que j'ai publiée, page 64, et dans laquelle Charles Errard, peintre, confesse avoir reçu du trésorier de l'épargne du roi la somme de trois cents livres dont Sa Majesté lui a fait don pour lui donner moyen de supporter les frais d'être venu par commandement de Sa dite Majesté, avec sa famille, de la ville de Nantes en celle de Paris, pour travailler de son art pour son service. (15 juin 1615)

On voit que la présentation de Charles Errard au roi, l'année précédente, par les magistrats de Nantes, a porté d'assez beaux fruits. Nous ne savons cependant comment accorder ce reçu, qui semble bien constater l'arrivée d'Errard à Paris antérieurement au 15 juin, avec une autre pièce inédite que nous communique M. Fillon, et qui est

signée par un certain Pierre de Monti, lequel faisait partie de la Chambre des comptes de Nantes :

« Nous, Pierre de Monti, déléguons au sieur Charles Errard, architecte des villes et places de Bretagne, la somme de soixante et dix livres, à prendre sur le don à nous octroyé par Sa Majesté sur le port de Nantes, de laquelle sera payé par le receveur à ce commis, et ce pour rescompense du tableau qu'a faict de nous le dict sieur Errard. Faict à Nantes le xxij juing mil vj<sup>e</sup> et quinze.

« PIERRE DE MONTI. »

Le portrait de ce magistrat breton et celui « de Louis XIII à cheval, peint au commencement de 1623, pour la Chambre des comptes de Nantes, qui le fit mettre au bas de son grand bureau et tint, en récompense de cette œuvre, l'artiste quitte du droit d'épices, » sont deux témoignages du mérite particulier que Guillet de Saint-Georges attribue à Errard le père dans les portraits. Mais c'est un homme et un talent insaisissables à force de mobilité. Voici deux pièces que m'envoie M. Fillon, et qui constatent qu'en 1621 Charles Errard est encore à Paris, y conservant son titre, non de peintre ordinaire du roi, mais d'architecte des fortifications de Bretagne :

« J'ai receu de maistre Charles Errard, commissaire architecte des réparations et fortifications de Bretagne, la somme de soixante livres, à quoy monte le vingtième denier de l'évaluation faicte au Conseil du Roy de son dict office. moyennant le payement de laquelle il sera tenu à paier le droit annuel suivant l'arrest du dit conseil du vingt-septième jour de may dernier, pour jouir par luy, sa veufve ou héritiers durant la présente année mil six cens vingt et ung, et années suivantes, qu'il payera le dit droit annuel de la dispen-  
se des quarante jours de son dit office. Le tout suivant la déclaration de Sa Majesté du vingt-deuxième febvrier

dernier et arrest du conseil du dernier jour de mars et suivant ; faict à Paris, le deuxième jour de juillet mil six cens vingt et ung. Quitance du trésorier des parties casuelles pour servir à la recepte des deniers d'entrée ordonnez estre avancez par les officiers en la généralité de Paris pour estre receus à paier le droict annuel et estre remplys de la main de maistre Pierre Boullin, mon commis.

« *Signé : BARENTIN.* »

« J'ai receu de Charles Errard, commissaire architecte des réparations et fortifications de Bretagne, la somme de vingt livres à quoy il a esté taxé au Conseil du Roy pour jouir par luy, sa veufve ou héritiers, durant l'année mil six cens vingt et ung, de la dispense des quarante jours de son dit office suivant la déclaration de Sa Majesté du vingt-deuxième jour de febvrier, mil six cens vingt et ung. Faict à Paris le deuxième jour de juillet, mil six cens vingt et ung. Quitance du trésorier des parties casuelles pour servir au droit annuel en la généralité de Paris et estre remply de la main de maistre Pierre Boullin, mon commis.

« *Signé : BARENTIN.* »

Et l'année qui suit, il est à Nantes :

« J'ai receu de maistre Charles Errard, commissaire et architecte des places fortes et fortifications en Bretagne, la somme de vingt livres tournois, à quoy il a esté taxé au Conseil du Roy pour jouir par luy, sa veufve ou héritiers durant l'année mil six cens vingt-deux de la dispense des quarante jours de son dit office, suivant la déclaration de Sa Majesté du vingt-deuxième jour de febvrier mil six cens vingt et ung. Faict à Nantes, le vingtième jour de janvier mil six cens vingt-deux. Quitance du trésorier des parties casuelles pour servir au droit annuel en la généralité de Bretagne. Et estre remplies de la main de maistre Pierre Goullard, mon commis. *Signé : DELIGNY.* »

Notez qu'à la date du 17 octobre 1621, « noble homme Charles Errard, commissaire et architecte des réparations et fortifications de la province de Bretagne, demeurant à Paris, rue de Jouy, paroisse de Saint-Paul, a fait et constitué un procureur général spécial, auquel il a donné et donne pouvoir, puissance de pour luy résigner et remettre en mains du Roy, des chancelier et garde des sceaux de France, ou d'autres qu'il appartiendra, son dit estat et office de commissaire architecte des réparations et fortifications de la province de Bretagne, et ce pour et au nom et profit de noble homme Hierosme Bachot, son gendre, et non d'autre, et consentir et accorder toutes lettres de provisions et expéditions lui estre baillées et délivrées... » Jérôme Bachot ne prêta serment et ne fut installé que le 28 juin 1623. C'est pour cela que, le 20 janvier 1622, Charles Errard portait encore son titre d'architecte de fortifications de Bretagne.

J'ai vu, au cabinet des estampes, le portrait de ce HIEROSME BACHOT, PARISIEN, INGÉNIEUR ET GÉOGRAPHE ordinaire du Roy. *Architecte des Réparations et Fortifications des Villes et Places fortes de Bretagne. Et Commissaire de L'Artillerie. Agé de quarante-trois ans. En Mil six Cens trente et un, — C. Errard fecit.* C'est une délicieuse eau-forte, et, comme je le pressentais, c'est le pendant incontestable du portrait de Charles Errard le père, gravé par lui-même. Seulement le portrait de Bachot, chef-d'œuvre de modelé dans le clair-obscur et en même temps de précision et de finesse, est supérieur à celui d'Errard, comme art, comme délicatesse, comme expression et comme esprit de l'instrument dans le pointillé des chairs et dans les détails de l'ajustement. La figure de Jérôme Bachot est un peu maigre; la bouche est fine et l'œil est triste; assez belle mine d'ailleurs, et dont le caractère est celui d'un soldat intelligent. La tête est coiffée de cheveux abon-

dants et rudes. Sans trop de partialité, on peut dire que Charles Errard a montré dans cette petite pièce une des pointes les plus artistes de son temps. Cela est digne des meilleurs Hollandais; cela est plein de vie et de vérité et de ce certain sentiment noble et délicat qui, dans les portraits, fait distinguer notre art français dès le seizième siècle de celui des Flamands et des Italiens.

Jérôme Bachot, qui, nous l'avons dit, avait épousé une fille d'Errard, nommée Anne, occupa donc la charge, dont son beau-père s'était démis en sa faveur, et « mourut à Nantes le 8 novembre 1635; » il n'avait que quarante-sept ans. M. Fillon a trouvé que les fonctions d'architecte des fortifications de Bretagne furent confiées, après la mort de Bachot, à Charles Contant, sieur de la Goupillais, qui lui-même eut pour successeur Charles Mousset ou Moucet, nommé le 18 mars 1638. Ce dernier mourut au commencement de 1642.

En voyant Charles Errard peindre dès les premiers mois de 1625 le portrait équestre de Louis XIII, dont nous avons parlé, on serait tenté de croire qu'il n'avait renoncé à l'architecture militaire de Bretagne que pour revenir avec plus d'ardeur au premier art qui lui avait valu sa réputation et la faveur de la cour. C'est, en effet, à partir de ce moment qu'il se montre à nous conduisant son fils en Italie (octobre 1627), — revenant presque aussitôt en France, où il grave son portrait (1628), — et exécutant pour la ville de Nantes le tableau de Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre, et les peintures monumentales de la voûte du chœur de Saint-Pierre. M. Fillon nous apprend « qu'en 1627 et 1628 Vincent Beguin, Louis Alexandre et Charles Mousset (l'architecte de Bretagne cité plus haut) décorèrent cette voûte de peintures. » La date de 1628 convient à merveille à nos hypothèses; mais les peintures de ces trois artistes, si profondément inconnus, n'étaient sans doute que

des travaux accessoires ou d'ornementation ; la tradition, certainement bien informée, donne la coupole à Errard ; peut-être employa-t-il Beguin, Alexandre et Mousset comme aides dans une si grande entreprise. L'honneur de l'œuvre, aujourd'hui, hélas ! si ruinée, n'en appartient pas moins à Charles Errard ; et le caractère vraiment imposant de cette ruine peut suffire comme prétexte à ceux qui voudront rêver avec nous qu'il y eut peut-être en ce vieux peintre, trop mêlé d'ingénieur, l'étoffe d'un artiste assez puissant.

M. Fillon ne sait pas plus que nous la date de sa mort ; il raconte que, « rendu à la cour, notre artiste ne tarda pas à obtenir la faveur de Richelieu, qu'il dut peut-être à son titre de compatriote, et fut créé architecte ordinaire du roi. Ce puissant protecteur se chargea pareillement de la fortune de son fils, qui obtint, par cette entremise, de nombreux travaux et des missions importantes. » J'ignore en quel livre local M. Fillon a puisé ces derniers renseignements ; mais, si Errard eût été architecte ordinaire du roi et peintre favori de Richelieu, il en serait, soyez-en sûr, touché un mot quelque part dans les historiens de l'art ; et quant à la protection de Richelieu, prolongée du père sur le fils, Guillet de Saint-Georges, qui cite à Errard le fils des protecteurs de bien moindre importance, n'eût pas manqué de nommer le grand cardinal (1) ; — et partant rien de plus douteux. Tenons-nous-en à ne rien savoir aujourd'hui. M. Fillon nous trouvera quelque jour dans les archives de Nantes la date précise de cette mort.

(1) Richelieu était mort le 2 décembre 1642 ; et ce ne fut que le 20 février 1643 qu'Errard le fils obtint sa première faveur officielle : le brevet de peintre du Roi, un logement en la galerie du Louvre, et une pension de 1,200 livres. C'est la protection de M. de Noyers, des Chantelou, de M. de Ratabon que je reconnais dans cette faveur, peut-être aussi un souvenir bienveillant du Roi mourant pour le fils de l'un de ses plus anciens peintres ; mais je ne vois point là dedans Richelieu.



Page 133, ligne 31.

En mai 1835, la *France littéraire* annonçait qu'on venait de « découvrir au château de Fontainebleau un tableau de Léonard de Vinci, la *Léda*, que l'on croyait perdu pour les arts. » — Je n'ai pu savoir d'où venait, ni où tendait cette nouvelle ; mais j'ai vu il y a quelques mois au Louvre une copie de la *Léda* de Léonard, figure de grandeur naturelle ; c'était une bonne copie du seizième siècle, et que l'on offrait, comme étant l'original du maître, à l'acquisition des musées.

---

Page 135, ligne 29.

« Le sieur Jollain, marchand graveur, demeurant rue Saint-Jacques, à la Ville de Cologne, a fait imprimer le *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* du sieur de Chambray. Cette seconde édition est augmentée des piédestaux de chaque ordre, suivant l'intention des meilleurs auteurs. On en a réduit toutes les mesures sur le module ou échelle générale dont M. de Chambray s'est servi dans tous les profils de son livre. Je ne vous en feray point un long éloge. Je vous diray seulement que sa rareté et son utilité l'ont rendu d'un prix excessif, et que l'on a dans un seul livre ce qui nous est resté de plus beau de l'ancienne Rome et ce que les plus habiles maîtres ont répandu dans de gros volumes d'une manière plus embarrassée et dans une langue inconnue à la plus part des ouvriers, avec des notes judicieuses sur le dessein de chaque auteur. » (*Mercure galant*, mai 1689.)

Page 148, ligne 10.

Dès ce voyage d'Italie, Chambray se préoccupait de publications qu'il pourrait faire, au retour, sur la théorie des arts. Voyez la lettre de l'abbé Nicaise à M. Carrel, citée par nous dans nos *Archives de l'art français*, p. 57 : « ... Je trouvai à Gênes un bon vieillard fort curieux qui avoit de belles choses, tant dessins que tableaux de Raphaël, de Jules Romain et des Carrache... Ce bon homme me fit part d'une grande feuille imprimée, de la définition et de la division de la peinture avec un discours à la fin fort beau ; il me dit que M. de Chambray étant à Gênes la lui demanda pour la faire imprimer en France ; je me chargeai de la lui faire tenir pour cela, dont je n'ay pourtant point eu d'occasion ; elle m'est demeurée ; elle avoit été faite par un habile homme qui avoit établi à Gênes une Académie de peinture, dont j'ay oublié le nom... »

---

Page 153, ligne 37.

Gault de Saint-Germain parle, à la page 29 de ses *Trois siècles de la peinture en France*, de la suite des Sacrements du cabinet Conti, et il confirme très-nettement notre supposition : « Ce sont des copies de ceux qui, de la galerie d'Orléans, ont passé en Angleterre, et que le Poussin a faits pour M. de Chantelou. »

---

Page 151, ligne 30.

De Haitze le nomme aussi dans ses *Curiositez les plus remarquables de la ville d'Aix* (1679), p. 62, et cite comme l'une des merveilles du cabinet de Michel Bourrilly, le plus riche de la Provence, « le portrait de monsieur le mareschal de Vitry, par le Père Seillans, Augustin deschaux. »

---

Page 166, ligne 23.

Le Poussin veut sans doute parler du grand et beau livre intitulé : *Roma sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio Romano antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi, compita, disposta et accresciuta dal M. R. P. Giovanni Severani da S. Severino, sacerdote della congregatione dell'Oratorio di Roma, nella quale si tratta de' sacri cimiterii di Roma, del sito, forma, et uso antico di essi, etc., nuovamente visitati, e riconosciuti dal sig. Ottavio Pico dal Borgo S. Sepolero, Dottore dell'una, e l'altra Legge, etc., pubblicata dal commendatore Fr. Carlo Aldobrandino, Ambasciatore residente nella corte di Roma (per la sacra religione di Malta.)* — *In Roma appresso Guglielmo Facciotti, MDCXXXII*, in-fol. — Il est en vérité bien singulier que dans toute cette suite de triple dédicace, d'avant-propos, de vers latins, de brefs d'Urbain VIII, de têtes et de fins de livres, il ne soit pas dit un mot des dessinateurs et graveurs employés aux innombrables estampes qui décorent et éclairent chaque page de la Rome souterraine. Les mains qui ont travaillé là sont d'ailleurs peu nombreuses. On pourrait, je crois, les réduire à deux ;

l'une qu'on rencontre fort rarement et qui a signé sa première pièce (p. 29 du livre) : *Seb. Ful. delineavit et sculp.* ; l'autre, qui a signé, p. 69 et 77 : *Fra foli se.* ; p. 75 : *Fra folens. f.* Cette main-ci est beaucoup plus adroite et sait joindre à la copie du monument reproduit des figures d'anges fort bien jetées, qui en soutiennent le cartouche explicatif; quoique partout le burin soit fort gros et presque grossier, et bien que les initiales des signatures que je viens de relever puissent prêter à la conjecture d'un même nom, je ne puis voir le même artiste dans le graveur de la page 29 et dans celui des pages 45, 69 et 75. Mais dans tout ceci il n'est point question de Degli Alberti. Je ne crois point, en effet, que sa part puisse être autre dans la *Rome souterraine* que celle que lui a très-nettement précisée le Poussin. Ce Degli Alberti, que je suppose être Pietro Francesco, de la même famille que Cherubino, né comme lui au Borgo San Sepolcro, aurait sans doute été chargé par son compatriote Ottavio Pico, mêlé, comme nous l'avons dit, à la publication de la *Rome souterraine*, de dessiner et graver sous sa direction les six plans (*piante*) topographiques des cimetières souterrains de Rome (paginés 591, A, B, C, D, E, F) : *Pianta del cimiterio di Pontiano nella via Portuense*, *Pianta del cimiterio di Calisto detto secreto*, etc. Ce Degli Alberti, rejeton dégénéré d'une famille illustre, était donc quelque artiste spécial, dessinateur et graveur de plans, et que Del Pozzo avait employé à dessiner les figures de ce genre que réclamait son Léonard; c'est ce qui explique le ton dont le désigne le Poussin, qui, dans sa jeunesse, lui avait sans doute vu exécuter les plans du grand ouvrage patroué par Carlo Aldobrandino. Pietro Francesco mourut en 1638; il était né en 1584. En tout cas, l'indication du Poussin devrait suffire aux iconographes pour leur faire ajouter ces six pièces à l'œuvre de ce certain Degli Alberti, et il est certain que jusqu'à présent

les dictionnaires les plus complets ne paraissent point les avoir connues.

---

Page 224, ligne 55.

Le catalogue des œuvres de ce Frère Luc, récollet, pourrait être fort long, si la valeur de l'homme invitait à de bien sérieuses recherches. Louis XIV avait à Marly, dans l'appartement haut, un tableau du Frère Luc, représentant, suivant l'inventaire Bailly (1710), « saint Louis, à demi-corps, les bras croisés sur l'estomac, tenant d'une main un bassin, dans lequel il y a la couronne d'épines et un clou de Notre-Seigneur, et de l'autre une petite croix d'or, figure comme nature, ayant de hauteur deux pieds un pouce, sur vingt-deux pouces de large, de forme ovale dans sa bordure dorée. » — M. de Beaurepaire, dans ses *Notes historiques*, cite aux Récollets de Rouen, avant la Révolution, une *Notre-Dame des Anges*, de Luc, récollet.

« Mais la plus curieuse indication que je sache de tableaux « du Frère Luc, Récollet, » est celle que me fournit le « Catalogue analitique et raisonné de la collection des tableaux, marbres, estampes et objets de curiosité établie à Chaalons, près le département de la Marne (floréal an VII.) » Catalogue manuscrit conservé aux archives des Musées impériaux :

« François Stigmates donne à baiser son cordon à un prince et sa femme, en présence d'un Dieu de pitié; des acolites assistent à cette cérémonie ainsi qu'une suite de gardes; un ange près de l'estrade porte un manteau; pour fond un temple décoré de portiques et tapisseries qui forment dais. L'ordonnance du sujet est imposante et bien liée

dans ses groupes, dont les attitudes sont contrastées, les caractères intéressants comme portraits, leurs habillements de cérémonie d'une couleur dominante, bien nuancée et opposée. — Figures de grandeur de nature.

« François, frappé de crainte et d'étonnement à la vue de Gabriel, qui lui imprime les stigmates par effigie dans un bocal ; un ange, enfant, vole au-dessus de lui tenant une colombe dans sa main ; le fond donne des rochers et fontaines près desquels sont des religieux en méditation, d'autres en lecture. Première production. — Figures grandeur de nature.

« Bonnaventure en habit de cardinal tient un livre d'une main, une plume de la droite ; il se livre avec enthousiasme à l'histoire de François, chef d'ordre. Ce tableau est le portrait du Frère Luc, qui l'a traité d'une touche savante, libre et vigoureuse.

« Claire, sous l'habit franciscain, la main portée sur sa poitrine, élève son âme vers l'Éternel, à genoux sur les gradins d'un autel. Tableau demi-figure, pendant du précédent, moins beau d'exécution.

« Ces deux bustes sont de grandeur de nature. »

*Le citoyen C. N. Varin, artiste, conservateur*, auteur de ce Catalogue, d'un républicanisme de style si irréprochable, cite encore un — *Portement de Croix* du frère Luc, — parmi « les tableaux qui se trouvent replacés dans les lieux destinés au culte, et dans les appartements des particuliers à Chaalons et dans d'autres communes, qui méritent d'être cités. »

Quant aux quatre précédents tableaux, ils provenaient sans doute de la maison supprimée des Récollets de Châlons, que le citoyen Varin désigne comme l'une des sources de cette collection, laquelle s'était formée en outre des tableaux recueillis dans la chapelle et le château de Louvois, dans l'abbaye d'Avenai, dans la maison, éga-

lement supprimée, des Doctrinaires de Vitry, chez ce pauvre Cazotte guillotiné, et chez les émigrés de Montmort et Marassé.

---

Page 271, ligne 27.

Nous avons dit que cet *Éloge* de Jean Restout nous avait été communiqué par notre ami M. Trébutien. Dès ses premières lignes il est impossible de ne point le reconnaître pour le panégyrique officiel qui fut prononcé devant l'Académie de Caen, dont Jean Restout était l'un des plus illustres associés, quatre mois après sa mort, et sans doute par le secrétaire de ladite Académie. La ville de Caen était encore dans ce temps-là pleine des souvenirs de cette glorieuse famille : Eustache, le Prémontré de Mondaye, était mort en 1743; mais Thomas Restout, le peintre de portraits de Caen, n'était mort qu'en 1754; la sœur du grand Restout était l'une des religieuses les plus distinguées de l'Abbaye aux Dames. C'était donc une gloire toute particulière à la ville de Caen que célébrait l'académicien caennais. Aussi son discours est-il une des plus intéressantes biographies que l'on puisse, si je ne m'abuse, citer de Jean Restout; elle ne le cède en rien, pour la valeur et la nouveauté des informations, à celle fort bonne du *Nécrologe*; et elle me charme même, pour je ne sais quel ton d'honnêteté simple et d'intimité, plus que celle de la *Galerie françoise*, dont Jean Bernard Restout, fils et élève de Jean, avait cependant fourni les notes. Peut-être l'*Éloge* de Restout, que dans la même circonstance et dans la même année, le 3 août 1768, M. Maillet du Boulay lut à la séance annuelle de l'Académie de Rouen, valait-il le nôtre : du moins eut-il

alors un grand retentissement ; le *Mercure de France* et divers recueils publics en donnèrent des extraits, et dans l'*Éloge* de ce secrétaire perpétuel de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, que lut, en 1770, son successeur M. Haillet de Couronne, on en trouve une appréciation particulière, comme du chef-d'œuvre de l'auteur : « Vous vous rappelez l'*Éloge* du célèbre Restout, que M. du Boulay prononça en 1768, nous pouvons assurer que c'est un tableau sublime ; on y trouve la chaleur d'une composition riche et noble autant que magnifique : les teintes y sont placées avec l'intelligence d'un maître, si sûr de sa touche, que tout annonce, tout appelle et détermine de grands effets. L'artiste le plus éloquent ou le mieux instruit des parties de son art n'aurait jamais pu s'exprimer d'une façon plus séduisante ; et le génie de la peinture semble lui-même en avoir ordonné l'ensemble et préparé l'harmonie. »

#### ELOGE DE MONS<sup>r</sup> RESTOUT (1).

« Les sociétés littéraires de cette province viennent de perdre un académicien, qu'on s'étoit fait un devoir d'adopter, parce que ses talents et ses vertus l'en rendoient digne, et parce qu'étant citoyen de Rouen et de Caën, sa célébrité devenoit un bien que les Académies de ces villes avoient le droit de s'approprier.

« Jean Restout, peintre ordinaire du Roy, ancien profes-

(1) Ce que nous avons dit de la famille des Restout, pages 259 à 272, où nous nous sommes d'ailleurs tant servi des débuts de l'*Eloge* que nous reproduisons ici, nous dispense de redresser quelques inexactitudes de son auteur sur les premiers Restout ; mais les notes qui se sont offertes à nous chemin faisant, particulièrement sur les œuvres que le plus célèbre d'entre eux exécuta pour sa province natale, avaient ici leur place, et nous n'avons eu garde de les y omettre.



seur, recteur, directeur et chancelier de l'Académie royale de peinture et de sculpture, étoit né a Roüen le 26 de mars 1692, d'un pere originaire de Caën. La peinture étoit un art héréditaire dans ses familles paternelle et maternelle. Le tableau de son pere, qu'on voit dans l'église des Cordeliers de Roüen, sous la 1<sup>re</sup> arcade du bas coté, à droite en allant au chœur(1) annonce ses dispositions; mais à peine commençoit-il à se faire un nom, que la Parque trancha le fil de ses jours. Il avoit eu pour maitre Marc Restout son pere, habitant et ancien échevin de la ville de Caën, qui fut lui-même un peintre distingué : il avoit fait le voyage d'Italie avec l'immortel le Poussin, son camarade, et comme lui l'eleve du pere du grand Jouvenet; il se fit une grande reputation en Hollande, et meme à Rome où les merveilles de l'art semblent naitre sous les pas.

« Marc Restout, en bon pere de famille, ne négligea l'instruction d'aucun de ses enfans : outre le pere de l'académicien que nous regrettons, il en eust quatre autres, qui se sont plus ou moins distingué. Deux Prémontrés et un Benedictin ont embelli plusieurs églises de plat-fonds et de tableaux qu'on estime (2). On n'a point encore perdu le souvenir de leur frere dans la ville de Caën, dans laquelle il passa ses jours en philosophe estimé par sa candeur, son amenité et ses vertus : il avoit été à Rome, en Hollande et dans toutes les villes où son pere s'étoit fait des amis. Combien de citoyens illustres ne nous a-t-il pas conservé dans cette province! combien de femmes respectables ne s'y souviendroient presque plus des graces de leur jeu-

(1) « Le sujet de ce tableau est un vœu fait à la Vierge par un malade couché dans son lit. » (*Note de l'anonyme auteur de l'Éloge.*)

(2) « Un des Prémontrés a demeuré longtemps à l'abbaye de Mondaye; et il y a fait le plat-fond de cette église. L'autre, qui peignoit aussi, fut homme de lettres, et il mourut curé de Monceaux en Picardie. Le Benedictin a passé ses jours à l'abbaye de Saint-Denis, où il acquit encore la réputation de bon prédicateur. » (*Note de l'auteur de l'Éloge.*)

nesse, si son pinceau n'eut enchainé, pour ainsi dire, ces compagnes de la beauté qui s'envolent avec les années !

« L'ainé des fils de Marc Restout, en épousant D<sup>lle</sup> Marie-Anne Jouvenet (1), sœur de celui dont les ouvrages ont immortalisé le nom, parut par cette union abandonner sa patrie, pour se fixer dans la ville de Rouën, où il passa le peu d'années qu'il a vécu. Mad<sup>e</sup> Restout, sa femme, avoit eu le bonheur d'être initiée, avec son frere, dans les principes de la peinture, par un pere distingué, et qui a eu le rare avantage de former deux des plus grands peintres que la France ait produit (son fils et le Poussin).

« Mad<sup>e</sup> Restout, devenue veuve dans un age si propre à inspirer le goût des plaisirs, n'en eut d'autre que celui de soigner l'éducation de son fils et de sa fille; elle s'attacha surtout à leur inspirer le goût et les premiers principes de la peinture. Si Mad<sup>e</sup> Restout, sa fille, religieuse à l'abbaye roy<sup>le</sup> de S<sup>te</sup>-Trinité de cette ville (2), où elle ne cesse de se distinguer par les vertus de son état, et par son goût pour la musique qu'elle soutient dans cette maison, n'a point égalé M<sup>r</sup> son frere dans l'art de la peinture, c'est qu'il ne lui a pas été

(1) « Jean Restout naquit... de Marie Madelaine Jouvenet, sœur du célèbre Jouvenet, près de qui elle se perfectionna dans la peinture, qu'elle exerça avec beaucoup de succès; et de Jean Restout, excellent peintre, à qui la brièveté de sa vie ne permit pas de jouir de toute la réputation qu'il aurait méritée. Lui-même était fils de Marc Restout, peintre habile, qui avait perfectionné ses études en Italie, et qui était né dans une classe de bourgeoisie honorable de la ville de Caen, dont il fut échevin. » (*Nécrologe des hommes célèbres de France*, 1769, p. 51-2.)

(2) Il me semble reconnaître un gracieux souvenir adressé à la maison religieuse où vit sa chère sœur, dans cette dédicace de l'une des gravures les plus belles et les plus populaires de son œuvre : la *Sainte Scholastique* qu'il avait peinte et qu'il avait fait graver par J. Audran, en pendant de son *Saint Benoît* gravé par le même, est « dédiée à madame Marianne de Scaglia de Verrüe, abbesse de l'Abbaye royale de Sainte-Trinité de Caen, par son très-humble et très-obéissant serviteur J. Restout. » — Ces deux beaux grands tableaux de la *Vision de Saint Benoît* et de la *Mort de Sainte Scholastique*, font aujourd'hui partie du Musée de Tours; tous deux sont signés et datés de l'année 1730.

possible de s'en occuper comme lui, c'est qu'elle n'a point eu les secours qui l'ont conduit à la célébrité.

« M<sup>r</sup> Restout, initié dans la magie de cet art par son illustre mere, y fit des progrès qui fixerent l'attention de M<sup>r</sup> Jouvenet, son oncle. Celui-cy le prit en amitié, et il l'adopta comme son fils (1), qu'il ne cessa d'eclairer qu'en cessant de vivre, en 1717. Quel maitre ! Son nom dit plus en sa faveur que tous les éloges. Aussi ne tenterons-nous pas de le louer. Qu'il nous soit permis cependant de citer une anecdote de sa vie, qui fait bien voir que quand on possède les principes d'une science comme d'un art, on peut se flatter d'opérer des prodiges.

« Une paralisie sur la main droite sembloit interdire tout travail à M. Jouvenet : il en eut été inconsolable, sans les heureuses dispositions de son neveu, qu'il avoit la satisfaction de voir pratiquer ses principes, partager ses goûts, et exécuter ses desseins, comme il l'eut fait lui-meme. Ce fut sous ses yeux que M<sup>r</sup> Restout fit le tableau qui est dans la chapelle à droite du grand autel des Capucins de Rouën, et dont le sujet est S<sup>t</sup> Dominique visitant la cave dans laquelle étoit le corps de S<sup>t</sup> François (2). Un jour qu'il le voyoit tra-

(1) Le maître n'étoit pas des plus tendres et professait le rude système d'éducation de son siècle, dont nous sommes fort déshabitués, mais auquel alors les Dauphins de France étoient soumis comme les enfants de la rue : « Commencant à voler de ses propres ailes, raconte M. du Boullay, et amoureux, comme il arrive presque toujours, de ses premières productions, Restout étoit sévèrement corrigé par Jouvenet, qui un jour lui donna un fort coup de canne sur le bras. Voyant avec regret détruire un tableau, l'objet de ses complaisances, il ne donnoit aucun signe des mouvements de son âme ; mais son visage le trahissoit... »

(2) Et pourquoi donc ce tableau de Restout, aussi curieux dans l'histoire de ce peintre que son pendant retouché par Jouvenet allait le devenir entre les œuvres de ce maître, pourquoi le *Saint Dominique visitant dans son caveau le corps de Saint François*, ne se trouve-t-il pas au Musée de Rouen à côté de l'*Agonie de Saint François*, comme ils étoient restés aux Capucins de Rouen jusqu'aux temps de la Révolution ? C'est là que Le Carpentier les avait rencontrés et recueillis tous deux ; il décrivait ainsi le premier : « Un

vailler au tableau de l'Agonie de S<sup>t</sup> François, de la même chapelle, il ne put faire entendre son idée à son disciple : peut-être scavoit-il mieux s'exprimer sur la toile qu'en parlant. Quoiqu'il en soit, M. Jouvenet, emporté par le feu du

pape à genoux sur un tombeau sur lequel est saint François debout; le pape est accompagné de plusieurs cardinaux. Le tableau est éclairé à la lumière par un capucin. La scène se passe dans un souterrain. » (*Notes historiques sur le Musée de peinture de Rouen, par M. Ch. de Beurepaire.*) On connaît assez l'anecdote de l'autre tableau, la *Mort de Saint François*; voici comment la racontait M. Maillet du Boulay; il est bon, avant tout, de prévenir que, suivant d'Argenville, c'est vers l'an 1713 que se passa la scène; Restout n'avait donc que vingt et un ans, et le *Caveau de Saint François* serait la plus ancienne œuvre connue d'un habile peintre, encore presque enfant. Cela vaut la peine qu'on la recherche : « Le moment vint, dit M. du Boulay, où J. Restout put enfin, à son tour, donner à cet oncle respectable des marques effectives de sa reconnaissance. Jouvenet, affligé d'une paralysie sur la main droite, se regardait comme anéanti pour son art, et cette mort incomplète et prématurée lui était plus anière que n'eût été la mort naturelle : pour surcroît de malheur, son génie impétueux et son sang ardent bouillonnaient encore dans ses veines : il frémissait à l'aspect d'un tableau, et, faisant opérer son neveu sous ses yeux, il tâchait du moins de lui inspirer l'enthousiasme dont il était saisi. Mais qu'il est difficile de rendre les idées d'un autre, ou de s'abandonner au torrent des siennes. Jouvenet faisait peindre à son élève un tableau de Saint François expirant : et, malgré le talent et l'application de l'élève, il ne pouvait exprimer, dans toute sa perfection, le chef-d'œuvre dont le maître avait le modèle dans l'âme. Animé d'un mouvement surnaturel, Jouvenet saisit le pinceau : après de vains efforts pour rendre le mouvement à la main qu'il avait perdue, il le confia à celle qui lui reste, et dont il oublie l'inexpérience. Cette main devient docile aux ordres impérieux du génie : ses touches larges et fières donnent à la tête du saint une expression sublime, et dont on ne peut se former d'idée que par la vue même du tableau; c'est l'espérance, ce sont les premiers rayons d'une immortalité glorieuse qui éclatent dans un corps défaillant et sur un visage, où l'on aperçoit déjà les horreurs de la mort; à cette vue, l'élève reste absorbé dans un religieux silence; et le maître, transporté de joie d'être encore peintre, refond en entier tout le tableau, dans lequel il fait passer la situation de son âme, en sorte que dans ce chef-d'œuvre, qui est peut-être un de ses meilleurs ouvrages, on distingue encore, à travers la couleur, plusieurs parties de l'ancienne composition entièrement changées... »

L'auteur anonyme de l'*Essai sur la vie de M. Jouvenet*, publié dans le tome II des *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, raconte que ce fut « au retour de

genie, perd de vue son état ; il veut rendre son idée : persuadé qu'il suffit de vouloir, pour exécuter, il saisit le pinceau : mais sa main, incapable de le seconder, le laisse tomber par terre. L'artiste, sans se décourager, le relève de la main gauche, et, sans hésiter, il exécute avec sa facilité ordinaire : ce n'est plus lui qui peint, c'est l'enthousiasme qui dirige son pinceau. Ce moment l'éclaira sur sa situation : il sentit qu'un peu d'habitude le dédommageroit de la perte de sa main droite. Pour contracter cette habitude, il retoucha tellement le tableau que les connoisseurs n'y aperçoivent presque plus rien qui paroisse appartenir à M<sup>r</sup> Restout. C'est à cette heureuse découverte que nous devons le superbe plat-fond de la salle des enquêtes du Parlement de Roüen, et plusieurs autres chefs d'œuvres.

« Ce trait ne peut être regardé comme étranger à la vie de M<sup>r</sup> Restout, qui convenoit volontiers qu'il ne devoit ses succès qu'aux principes de son oncle. Si cet oncle eut pu vivre un an de plus, il eut vu son disciple pénétrer dans le sanctuaire du temple des arts, par la route qu'il s'étoit frayée lui même, et partager les lauriers dont il avoit été couronné à la fleur de son âge.

« M<sup>r</sup> Restout, ayant perdu son illustre maître, crut devoir s'en faire d'autres en méritant le grand prix de l'Académie. Ce prix consiste à être nommé pour aller à Rome travailler sous les maîtres que le roy y entretient, et s'y perfection-

Jouvenet des eaux de Bourbon, que Restout, son neveu et son élève, lui montra deux tableaux qu'il avoit faits, en son absence, pour les Capucins de Rouen. M. Jouvenet sentit un certain plaisir en les lui faisant repcindre sous ses yeux : il les conduisoit de manière que son disciple n'étoit que le secours mécanique et lui l'esprit. Il disoit à ce sujet : Ce n'est pas le tout d'exécuter soi-même, il faut encore savoir faire exécuter par d'autres... » — Mot bien curieux, qu'avoit dû souvent penser Le Brun. En admettant que Jouvenet eût conduit le tableau du *Caveau de Saint François*, ce n'en serait pas moins pour le petit Restout un singulier honneur d'avoir été, à cet âge, la main d'un tel esprit, — comme ce lui est une bonne marque d'avoir consacré sa première œuvre à sa ville natale.

ner à la vue de cette multitude de chefs-d'œuvres antiques et modernes qui décorent la capitale du monde chrétien. L'essai que M<sup>r</sup> Restout présenta, non pour concourir, mais pour pressentir si les maîtres de l'art le lui conseilleroient, fut regardé comme un morceau fini; et il mérita à son auteur la gloire d'être agréé par l'Académie, sans être obligé d'aller à Rome, où il n'eut pas trouvé des maîtres supérieurs à celui des mains duquel il sortoit. Cette faveur très rare, que l'Académie ne prodigue point, et qu'elle avoit autrefois accordée à M<sup>r</sup> Jouvenet, fait bien voir que la France n'a pas toujours besoin des secours de l'Italie pour produire des peintres célèbres. Je veux que, comme l'a dit l'auteur du *Journal des sçavants* du mois d'avril, M<sup>r</sup> Restout ait quelques fois regretté de n'avoir pas fait ce voyage : mais il n'est pas croyable qu'il ait jamais été fâché d'avoir obtenu une dispense qui fesoit son éloge.

« Peu de tems après ce triomphe, il produisit ce grand et beau tableau de l'abbaye de S'-Germain-des-Près (1), qu'on nomme *May*. Le tems, l'emplacement peut-être, ou d'autres raisons qu'on ne prévoit point alors, ont affoibli le mérite de ce tableau : M<sup>r</sup> Restout, qui s'en aperçut un des premiers, a plusieurs fois offert de le réparer gratuitement.

(1) Moins heureux que ses pareils, les tableaux de Bertin et de Leclerc, qui comme lui décoraient la nef de Saint-Germain-des-Prés, et qui ont été replacés dans les bas-côtés de la même église, le *Saint Paul* auquel Ananie impose les mains, par Jean Restout, est allé se confondre dans l'une des chapelles de Notre-Dame de Paris, avec les véritables *mays* qui décoraient jadis la nef de la cathédrale. Les grandes toiles de Saint-Germain-des-Prés continuaient d'ailleurs dans des proportions pareilles les *mays* de N.-D, dont l'usage s'étoit interrompu avec le dix-septième siècle. — Il est bon de remarquer que suivant les quelques mots préliminaires de Florent Le Comte, les *mays* de Notre-Dame de Paris, par leur première série, remontaient aussi loin que les fameux tableaux du *Puy* de Notre-Dame d'Amiens. — Les esquisses terminées des grands tableaux de Saint-Germain-des-Prés se conservaient, comme on sait, dans la sacristie de l'église. La plupart de ces jolies esquisses sont venues au Louvre par la Révolution, et entre autres celle de Restout.

Il ne pouvoit envisager sans douleur que des deffauts qu'il lui etoit facile de faire disparoitre existassent après lui, pour reprocher à sa mémoire qu'ils etoient son ouvrage. Il ne lui a jamais été possible de déterminer M<sup>re</sup> les religieux de S'-Germain à permettre qu'on descendit le tableau de sa place.

« M<sup>r</sup> Restout a rempli successivement les fonctions et les titres de l'Académie de peinture. Agreé dès 1717, sur l'essai qui lui avoit mérité la dispense d'aller à Rome, un nouvel essai lui obtint le titre d'académicien en 1720. Ce fut le tableau d'Alphée poursuivant Arethuse, que Diane, dans les bras de laquelle elle se sauve, change en fontaine. La couleur en est belle, et quoique ferme de dessein, et vigoureux d'effet, il est d'un suave qui plait. L'Académie le conserve précieusement.

« Son auteur fut nommé adjoint à professeur en 1730, et professeur en 1733. Eleu adjoint à recteur en 1746, et recteur en 1752, il parvint enfin au titre de directeur en 1761. Quoiqu'il n'ambitionnat point les honneurs, il eut été mortifié s'il n'eut pas obtenu cette place : ses talents, ses services, son ancienneté même le designoient pour la remplir ; et le public eut pu croire que ses confreres, en la lui refusant, ne l'en jugeoient pas digne. Ils etoient fort éloignés d'en penser ainsi : ils la lui accordèrent même à vie, comme ils avoient fait à ses derniers prédécesseurs. Il n'abusa point de cette prérogative : au contraire, il se proposa de faire revivre l'article des statuts qui décide que ce titre sera triennal, et il promit de s'en remettre à l'expiration de ce terme. Il l'a exécuté : il a fait plus. Lorsqu'en 1762 M<sup>r</sup> Wanloo fut nommé p<sup>r</sup> peintre du Roy, M<sup>r</sup> Restout crut que le choix de Sa Majesté donnoit des droits à la place de directeur. Il l'offrit à M<sup>r</sup> Wanloo, qui la refusa en des termes qui firent juger qu'il ne l'accepteroit point. Les offres du premier et les refus du second les

honorent également, et ils firent ce qu'ils se devoient l'un à l'autre.

« Ce fut enfin en 1763 que M<sup>r</sup> Restout devint chancelier de l'Académie. Celle des sciences, belles-lettres et arts de Rouën l'avoit reçu au nombre de ses associés le 27 aoust 1748; et ce fut le 8 de fevrier 1749 que celle de Caën lui accorda le meme droit. D'autres sociétés littéraires se seroient fait, sans doute, un plaisir de l'adopter, s'il eût paru le désirer : mais il n'envia le titre d'académicien que dans les villes auxquelles il appartenoit par sa naissance et par son nom.

« Il épousa, en 1729, D<sup>lle</sup> Marie-Anne Halley (1), fille de M<sup>r</sup> Halley (2), en ce temps recteur, et depuis directeur de

(1) « 14 novembre 1729. A esté célébré le mariage de Jean Rétout, peintre ordinaire du Roy en son Académie royale de peinture et sculpture, âgé de trente-sept ans, fils des defunts Jean Restout, aussy peintre, et de Marie-Madeleine Jouvenet : avec Marie-Anne Hallé, âgée de vingt-quatre ans, fille de Claude Hallé, professeur en l'Académie royale de peinture;... themoins : François Jouvenet, peintre ordinaire du Roy, demeurant rue du Colombier, oncle de l'époux;... Noël Hallé, peintre, frère de l'épouse... etc. » (Archives de l'art français. Documents, t. III, p. 111 et 112. Extraits des registres de Saint-Sulpice, communiqués par M. Fréd. Reiset, compatriote de J. Restout.)

(2) D'Argenville a consacré une assez longue notice à Claude Guy Hallé, père de Marie-Anne. Mais d'Argenville ne dit point que le père de Claude Guy, Daniel Hallé, fût natif de la même ville que Jean Restout. Il était de Rouen, et son œuvre la plus importante peut-être, la *Multiplication des Pains*, peinte en 1665 pour l'abbaye de Saint-Ouen, dont elle décorait le réfectoire avant la Révolution, se retrouve encore aujourd'hui dans la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Ouen, en regard de l'excellent tableau d'un des bons peintres du dix-huitième siècle, Deshay, Rouennais comme lui et élève de Restout. M. de Beaurepaire, dans ses *Notes historiques sur le Musée de Rouen*, qu'il nous faut toujours et toujours citer, dit que ce tableau de la *Multiplication des pains* coûta 800 livres, et nous apprend par le Registre des maîtrises, que Daniel Hallé avait fait à Rouen ses premières études de peinture : « Du dit jour, mardi 4 novembre 1651, Daniel Hallé a été juré apprentif du mestier de paintre-sculpteur, soubz Rollin Bunel, maistre du dit art, pour le temps de cinq ans... etc. » M. de Beaurepaire signale en ore de Hallé le père, une *Naissance de Jesus*, composée en 1669, et qui coûta 315 livres à la fabrique de Saint-Michel; à Saint-Vandrilie,



l'Académie : il a vécu près de trente-huit années avec elle dans les douceurs d'une union assortie par les vertus. En le perdant, elle a la consolation de le voir revivre en un fils unique (1) que son père avait pris plaisir à former, et qu'il

*l'Aumône faite par la Vierge encore enfant.* Toutes preuves que Daniel Hallé aimait fort sa province et qu'il en fut aimé. Cependant il se fixa de bonne heure à Paris, puisque c'est là que naît son fils Claude Guy dès 1651. On voyait de Daniel Hallé, dans les églises de Paris : à Notre-Dame, le trente-quatrième *may* de la confrérie des orfèvres, celui de 1662, représentant saint Jean l'évangéliste, enlevé pour être jeté dans la chaudière d'huile bouillante près la Porte-Latine, tableau offert par Charles Hainault et Jean-François Breteau, et gravé par Cossin ; — à Saint-Germain-des-Prés, le *Martyre de Saint Symphorien* ; — enfin dans l'église de Montreuil, faubourg de Versailles, se trouve sur l'autel qui termine la basse nef de gauche, un joli petit tableau représentant saint Roch secouru et pansé par les anges ; il est signé *D. Hallé in. f. 1669*. Daniel Hallé ne fut pourtant point de l'Académie royale et mourut en 1674.

(1) « Le vingt-trois février mil sept cent trente-deux, a été baptisé Jean-Bernard, né hier, fils de Jean Restout, peintre ordinaire du Roy, régent et professeur de son Académie royale de sculpture, et de Marie-Anne Alé, son épouse, demeurant rue de Seine. Le parrain, Bernard-Claude Lordelot, avocat en Parlement... » (*Archives de l'art français. Documents*, t. III, p. 112.) Ce maître Bernard-Claude Lordelot, qui avait été aussi l'un des témoins du mariage de Jean Restout, était son « cousin issu de germain. » Suivant la généalogie dressée par M. Houel, Bernard-Claude Lordelot aurait épousé l'une des filles de Jean Jouvenet et par conséquent serait cousin germain de Jean Restout. *L'Essai sur la vie de Jouvenet*, dans les *Mémoires inédits* sur les membres de l'Académie de peinture, dit que Jouvenet avait épousé Marie Baroneau, fille de Louis Baroneau, officier de la reine Marie-Thérèse, dont il a eu cinq enfants morts en bas âge et neuf filles dont il en reste deux : lorsqu'en 1753 les demoiselles Jouvenet annoncent dans le *Mercure* la vente publique de quelques-uns des tableaux de leur illustre père, restés entre leurs mains, aucune des deux ne se qualifie d'épouse de M<sup>e</sup> Lordelot. D'autre part, l'acte du mariage de Jean Restout est un acte bien solennel signé de Jean Restout, de François Jouvenet et de Bernard Claude Lordelot. Il me semblerait singulier que le degré de parenté y fût faussement indiqué. — Ne serait-ce donc point dans une autre branche de la famille des Jouvenet qu'il faudrait chercher l'alliance de Lordelot, ou ne serait-il que le fils homonyme d'un neveu par alliance de Jean Jouvenet ?

Quant à Jean-Bernard Restout, nous avons dit, dans les *Observations sur le Musée de Caen*, quelques mots de ce que nous pensions de lui. Élevé dans les traditions et dans la discipline de l'une des plus honnêtes familles

a eu celui de le voir mériter les titres de peintre du Roy et d'académicien. Ces titres annoncent ses dispositions ; aussi les Académies de Rouën et de Caën n'ont-elles pas balancé à l'associer à leurs travaux (1); s'il n'est pas celui qu'elles regrettent, elles ont du juger qu'avec le tems, il doit l'égaliser. Deja même il adopte ses goûts, comme il suit ses principes. Pouvoit-il en choisir de plus propres à l'illustrer?

« M<sup>r</sup> Restout s'étoit approprié le goût du grand, du sublime meme qui fut celui de M<sup>r</sup> son oncle, et il l'a conservé toute sa vie. Jamais il ne fut tenté de céder au torrent de ces genres frivoles que la mode a presque divinisés, et qui

de son siècle, ses premières œuvres promettaient un bon peintre, un intelligent petit-neveu de Jouvenet, apportant ses principes et sa manière jusqu'aux premiers efforts de la Réforme de David. Sa malheureuse turbulence en fit un tout autre homme : mauvais et paresseux praticien, ingrat et traître à l'Académie, ingrat au roi, politiqueur des plus mauvais jours, administrateur suspect, et qui, en sortant de prison, s'en va mourir, le 30 messidor an V, d'une maladie mystérieuse, dans un cabinet ridicule. Voyez, au reste, la notice que lui consacra un de ses confrères, J.-B.-C. Robin, dans le *Magasin Encyclopédique de Millin*, deuxième année, t. VI. — An V, p. 443 et suiv.

(1) Jean-Bernard Restout ajouta aux deux titres d'académicien de Rouen et de Caën, qu'avait eus son père, celui de membre de l'Académie de peinture, sculpture et architecture de Toulouse. Voir la *Galerie françoise, ou Portraits des hommes et des femmes célèbres qui ont paru en France*, beau livre dont les figures étaient « gravées en taille-douce par les meilleurs artistes, sous la conduite de M. Restout, » le fils. Il avait dessiné lui-même les portraits du Dauphin, de l'abbé D'Olivet, de Rameau, de Lecat ; et, en 1774, les éditeurs de l'ouvrage « regrettèrent que ses occupations ne lui permissent pas, à Jean-Bernard, de donner plus longtemps ses soins » à leur publication. On se souvient que c'est dans cette *Galerie françoise*, publiée en 1774, que se trouve un abrégé de la Vie de Jean Restout, composé, suivant la *Bibliothèque historique de la France*, sur les Mémoires de son fils, Jean-Bernard. Le portrait de Restout le père, qui fut gravé, dans la *Galerie françoise*, par Levasseur, le fut d'après un portrait peint par Restout le fils; j'ai été assez heureux pour retrouver dernièrement cette intéressante peinture filiale, et je me suis empressé de la céder à la direction générale des Musées pour la collection historique des portraits de Versailles, à laquelle manquait la figure de notre éminent artiste.

passent comme tout ce qu'elle enfante. Il avoit tellement adopté la marche de M<sup>r</sup> Jouvenet, qu'on confondra souvent quelques-uns de leurs tableaux, lorsque le tems leur aura imprimé ce vernis si favorable aux bons ouvrages. Ils avoient l'un et l'autre le même caractère de dessein, la même manière de drapper, et presque la même couleur. Leur composition étoit large, mâle, et d'un grand style. Aucun artiste contemporain de M<sup>r</sup> Restout n'entendit mieux que lui ce que les maîtres nomment la grande machine, c'est-à-dire l'art de traiter les grands sujets, de grouper, de distribuer ses masses et ses formes, d'en saisir les balancements et les oppositions, de les lier insensiblement et sans confusion, et de faire sentir ses plans.

« La peinture est pour les yeux ce que la musique est pour les oreilles : elles ont les memes principes, et pour ainsi dire les memes moyens d'opérer, leurs basses, leurs dessus, leurs tons et leurs semitons. Elles ne flattent que par l'accord de toutes leurs parties. Une voix qui dans un concert ne seroit pas à l'unisson des instruments, révolteroit toutes les oreilles. De même dans un tableau, la partie qui dépare les autres, déplait aux regards : et ce vice est celui des artistes qui n'entendent pas la magie du clair obscur, de laquelle resulte l'harmonie d'un tableau. M<sup>r</sup> Restout posséda supérieurement cette partie : il scavoit répandre à propos ses lumieres, et les opposer par des masses d'ombre ou le noir étoit à peine vu. Les parties de détail qu'il privoit de lumiere étoient reflétées si à propos, qu'on distinguoit tout, tant il scavoit mettre les objets à leur place et dans leur ton. Comme il s'étoit habitué à faire de peu, au moyen d'une perspective sure tant linéale qu'aérienne, il se refusoit à la multiplicité des détails qui sont la ressource des froides manœuvres. Avec une connoissance exacte des effets de la lumière sur les corps et sur les couleurs, et celle de l'amitié des tons causée par leurs réfractions reci-

proques, il porta au plus haut degré de perfection l'excellente et rare qualité de métamorphoser les surfaces plates en profondeurs, et d'environner d'air toutes ses figures. Ses fonds, ordinairement ornés d'une savante architecture, fesoient paroître, en quelque façon, le tableau au delà de l'espace qui le renfermoit, par cette dégradation d'air et de vapeur aérienne que seul il eut le secret de faire apercevoir. Il fut enfin le plus grand maître de son tems pour l'harmonie d'un tableau ; mérite extrêmement rare, que M<sup>r</sup> Wanloo, disoit-il, eut payé de toute sa fortune, et qui a fait dire à M<sup>r</sup> de La Tour que M<sup>r</sup> Restout avoit la clef de la peinture. Ses confreres lui avoient demandé des Memoires instructifs sur ce merveilleux talent : il les a esquissés ; et quelques-uns de ses amis en ont vu le canevas. M<sup>r</sup> son fils n'en privera pas le public. Si nous n'eussions eu à louer M<sup>r</sup> Restout que devant les maîtres de l'art, il suffisoit de dire qu'il entendoit admirablement la grande machine, et les clairs obscurs ; mais pour donner une idée de ces expressions, il a fallu s'appesantir sur les détails (1).

(1) L'appréciation du talent et du pinceau de Restout, par le secrétaire de l'Académie de Rouen, mérite d'être placée à côté de celle-ci. Je la trouve infiniment juste et délicate pour un écrivain qui paraît n'avoir parlé peinture que par instinct et par sentiment : « La composition de Restout étoit noble et mâle, disposée pour de grands effets : il a su établir ces balancements et ces oppositions des masses, des formes, des couleurs, des lumières, des ombres, qui distinguent l'artiste profond dans la théorie de son art. Son génie noble et touchant répandoit l'expression, la chaleur et la vie dans tous ses personnages : ses caractères de tête sont choisis et pleins de dignité ; sa manière étoit large et de faire de peu, ne s'asservissant guères aux détails, qui néanmoins, à l'œil du spectateur, semblent tous y être, parce qu'il possédoit cette grande intelligence qui fait qu'en mettant les objets juste dans leur place et dans leur ton, on s'élève au-dessus d'une froide manœuvre séduisante seulement pour les demi-connaisseurs. Au moyen d'une perspective sûre, tant linéaire qu'aérienne et des principes certains par lesquels il opéroit, il possédoit au plus haut degré l'art de rendre les effets de la lumière. Il étoit supérieur dans cette rare et excellente partie qui consiste à métamorphoser une surface plate en profondeur, et à environner d'air toutes les figures d'un tableau : il sembloit même que

« M<sup>r</sup> Restout a fait une multitude de tableaux d'église dont nous ne parlerons point, quoique chacun d'eux ait son mérite. Celui de la Vierge présentée au Temple (1), qui

ses fonds, toujours riches et de bonne architecture, étoient plus grands que l'espace qui les renfermoit; sans pouvoir prétendre de tenir place parmi les grands coloristes, sa couleur est cependant suave et vigoureuse en même temps : on lui a reproché un coloris un peu jaune, défaut qu'il tenoit de Jouvenet son oncle. »

(1) Ce tableau de la *Présentation de la Vierge* fait partie du Musée de Rouen et est signé de la date de 1752, du nom de Restout et de son titre de Rouennais. Il était placé à l'autel principal des Grands-Augustins. Il est de la meilleure manière de Restout; et c'est un tableau bien digne de le représenter dans sa ville natale. Voici en quels termes M. du Boulay analysait quelques-unes des beautés de cette grande toile : « La tête de la Vierge se fait surtout remarquer; je ne sais quoi de céleste et de surnaturel semble annoncer que cet enfant est l'espérance du monde; tout le reste du tableau concourt à cette idée : l'attitude du Grand-Prêtre, celle des autres ministres, l'un desquels déroule les prophéties qu'il semble interpréter et appliquer à l'objet de la cérémonie; enfin le contraste frappant entre l'extrême jeunesse de la fille et l'âge avancé de la mère, contraste qui annonce une naissance miraculeuse. L'artiste, l'homme d'esprit et le chrétien sont également satisfaits de ce tableau, qui est du plus grand effet; mais, en le considérant, on ne peut s'empêcher de regretter qu'il n'ait été conservé avec plus de soin. » — Le Carpentier et Dom Gourdin avaient encore trouvé de Restout, en 91, à Saint-Martin-d'Auchi, une *Annonciation* et un *Saint Martin partageant son manteau*. V. les *Notes historiques* de M. de Beaurepaire; — et nous-même avons indiqué le *Saint-Bernard* (1729) de l'Hôtel de Ville d'Alençon, à la suite de nos *Observations sur le Musée de Caen*.

Nous ne parlons ici que des ouvrages de Restout répandus dans la province de Normandie. Mais il est au delà des mers un autre pays qu'on a longtemps appelé la nouvelle France et qu'il eût été plus juste d'appeler la nouvelle Normandie, tant elle avait été particulièrement colonisée, comme une seconde patrie, par de courageux et industrieux paysans Normands. C'est le Canada; et là aussi se retrouve encore de la peinture du Normand Restout. L'un de mes bons amis, témoin de mes premières recherches en Provence, étant allé au Canada, m'a rapporté la note des principaux tableaux qui décorent les églises de Quebec; et j'ai cru qu'il n'était pas sans intérêt de rappeler ces souvenirs de la civilisation française laissés par elle dans un autre monde, qui fut l'une de nos provinces : — Au couvent des Ursulines, qui garde le corps de notre héroïque marquis de Montcalm, le *Rachat des chrétiens capturés par les Algériens*, ouvrage de Restout; la *Pêche miraculeuse*, de de Dieu; une copie du *Saint Jérôme*, du Dominiquin,

pare le grand autel des Augustins de Rouën suffit pour prouver combien son auteur étoit né pour ce genre de peinture. Ce n'est pas qu'il n'eût aimé à travailler dans le goût agréable, et qu'il n'y ait même obtenu des succès. Le tableau de Jacob reprochant à Laban de lui avoir substitué Lia à Rachel, gravé par Cochin le père, et qui appartient à M<sup>r</sup> le duc de Chevreuse, est de la plus belle exécution. Celui de la destruction du palais d'Armide (1), appartenant à M<sup>r</sup> de Bérighen, est d'une magie qui occasionna un jour un de ces effets que les Grecs aimoient à consacrer à la postérité, comme les preuves de leur supériorité. Un Suisse, saisi d'étonnement à la vue des beautés du palais d'Armide, ne put envisager sa destruction sans entrer en fureur contre les démons occupés à le faire crouler. Il en écharpa deux ou trois avec son cimeterre, et si on ne l'eût arrêté, c'en étoit fait du tableau, que l'auteur a réparé depuis. Il en avoit un autre, dont M<sup>r</sup> son fils fait un grand cas, et qu'il se propose de faire graver (2). C'est Hector qui, prêt de quitter Andromaque pour aller combattre Achille, recommande son fils aux dieux.

« N'oublions pas celui dont, en 1758, il fit présent à notre

et d'autres peintures attribuées à des noms illustres, *Notre Sauveur montrant son cœur aux religieuses*, attribué à Lesueur; le *Repas chez Simon*, attribué à Champaigne; *Notre Sauveur prêchant*, attribué au même. — Dans la chapelle du Séminaire, *Jésus-Christ et la Samaritaine*, par Lagrenée; *Notre Sauveur sur la Croix*, par Monnet, que nous verrons plus loin élève de Restout; les *Religieux de la Thébaïde*, par Guillot (Gillot?); *Terreur de Saint Jérôme* ou la *Vision du Jugement dernier*, par Dalin; l'*Ascension de Jésus-Christ*, par Champaigne; la *Fuite de Joseph en Egypte*, par Vanloo; *Deux Anges*, par Le Brun; le *Jour de la Pentecôte*, par Champaigne; *Saint Jérôme écrivant*, par le même. — A l'Hôtel-Dieu, la *Nativité*, par Stella; la *Vierge et l'Enfant Jésus*, par Coypel; la *Vision de Sainte Thérèse*, par Ménageot; *Méditation de Saint Bruno*, attribuée à Lesueur. — A la Cathédrale, le *Jour de la Pentecôte*, par Vignon; une *Descente de Croix*, attribuée à Van Dyck; *Saint Paul*, à Carle Maratte; la *Naissance du Christ*, à Ann. Carrache.

(1) Gravé par Cochin.

(2) Ce tableau fut en effet gravé par Levasseur.

Académie, et que M<sup>rs</sup> les maire et échevins ont fait placer sur la cheminée de leur salle ordinaire d'audiences, où il est beaucoup plus dans son jour qu'il ne l'étoit dans cette salle. Il représente Minerve environnée des arts, et montrant le portrait du Roy soutenu par des genies(1). « Quelle science dans la touche, pouvons-nous dire avec le directeur, qui présidoit à la séance ou le tableau fut exposé pour la première fois ! quelle poésie dans l'invention ! et quelle noblesse dans les attitudes ! La Déesse, en nous montrant le plus aimé des Rois, ranimerait l'amour des devoirs du citoyen, si ce sentiment pouvoit s'affaiblir dans le cœur des Français. Environnée des arts et des genies, elle nous rappellerait à ceux de l'académicien, si quelqu'un de nous paroissoit les oublier. »

« C'est ainsi qu'un artiste ingénieux offre à tous les regards l'amour des devoirs et des vertus, par le sens moral qu'il communique à ses ouvrages. Hogarth (2) même, cet

(1) Il y a trois ans que j'ai reçu de M. Trébutien, sur cette fameuse ofrande de Restout à la patrie de sa famille, des particularités curieuses qu'il venait de recueillir lui-même de la bouche de M. Lair, le bon citoyen que la ville de Caen regrette aujourd'hui : « Ce tableau, d'assez grandes dimensions (huit pieds sur six), est celui dont Restout fit hommage à l'ancienne Académie de Caen pour la remercier de l'avoir admis au nombre de ses membres. Il représente *Minerve montrant le portrait du roi soutenu par des Génies*. A la Révolution ce tableau avait disparu. Un beau jour, l'excellent M. Nourry, ce peintre patriarcal dont le nom et quelques œuvres vous sont sans doute connus, en aperçut la toile qui enveloppait l'échoppe d'un marchand de gaufres, sur le quai, près le pont Saint-Pierre. Aussitôt il accourt vers M. Lair en lui disant : « Venez ! venez ! » M. Lair acheta la toile, la fit restaurer par Monin et en fit don à l'Académie. Le tableau est placé dans le lieu de ses séances, comme il était je crois, anciennement. » — Ce tableau, d'ailleurs, n'était pas le seul que le grand Restout eût peint, vers le même temps, pour la ville de Caen ; trois de ses compositions décoraient le magnifique réfectoire de l'abbaye de Saint-Etienne ; et l'on en trouve encore la mention dans la *Visite au collège royal de Caen*, par M. Edom (1829) : *l'Aveugle guéri*, le *Baptême de Saint Jean* et les *Disciples d'Emmaüs*.

(2) « Par son tableau de *the old England's Roost beef*, ou le Rôti de l'ancienne Angleterre, il a presque fait croire aux artisans anglais qui n'ont ja-

Anglais dont l'imagination burlesque a fait dire de lui qu'en peinture, il étoit le Scarron des isles Britanniques, a plus contribué à garantir sa nation de la corruption des mœurs, par son pinceau, que les ministres les plus pathétiques, par leurs leçons de morale. Ces leçons trop sublimes pour des âmes simples, glissent sur l'esprit des peuples, qui souvent ne les comprennent point. Les tableaux de Hogarth repetés en tous lieux par la gravure, sur les tapisseries des maisons, et sur les murs des guinguettes, sont des leçons toujours parlantes aux esprits les plus grossiers, et propres à les naturaliser, avec l'amour des devoirs, l'aversion des vices, et le mépris des ridicules.

« Les tableaux de M<sup>r</sup> Restout font toujours sentir l'empeinte des vertus attachées aux sujets qu'ils traitent : ou plutot ils peignent l'âme de leur auteur. Si pour la partie du coloris, il ne marche point à coté des Le Titien, Paul Véronese, le Guide, Rubens et autres, c'est que le coloris est une faveur que la nature ne prodigue point, et que souvent on tenteroit en vain d'acquérir par l'étude et les conseils. La couleur de M<sup>r</sup> Restout est cependant assés belle, suave meme, mais vigoureuse et forte d'effet. Jamais on ne lui refusera le titre de peintre de la 1<sup>re</sup> classe parmi ceux que la France a produit.

« Il a fait un grand nombre d'eleves, dont quelques-uns sont morts avant lui ; M<sup>r</sup> Deshayes (1) fut professeur à la

mais quitta le pavé de Londres que les soldats et les peuples de la France sont pauvres, maigres, décharnés, mourants de faim, mal vetus, et dans l'état le plus affreux. Hogart, voulant visiter la France, trouva la porte de Calais, par laquelle il arrivoit, pittoresque, la copia. Monté sur les remparts, il fut étonné de la longueur de la couleuvrine de Nancy : il la mesura. Des soldats qui l'avoient vu débarquer le crurent un espion ; ils l'arrêterent, et le conduisirent en prison, où il ne demeura pas longtems. Mais il fut si irrité de ce traitement, qu'il repartit pour Londres, où, pour se venger, il fit ce tableau, dans lequel la porte de Calais ne fut point oubliée. »  
(Note du panégyriste anonyme.)

(1) « Jean-Baptiste Deshayes naquit à Rouen en 1729. Son père, peintre,



fleur de son age : M<sup>r</sup> Wamps (1), qu'on regrette à Lille, avoit beaucoup de la maniere de son maitre : M<sup>r</sup> le ch<sup>er</sup> de Chânes ne survécut pas longtems à son retour de Rome ; et ils donnoient les plus grandes espérances. M<sup>r</sup> Monet (2), agréé par l'Académie, se distingue de jour en jour : lié d'amitié avec le fils de son maitre, et l'un et l'autre attachés à ses principes, ils marcheront sur ses traces. Mille autres élèves, épandus dans les villes de province, semblent y multiplier ces excellens principes, auxquels ils doivent

lui donna les premiers éléments du dessin, et ensuite l'envoya à Paris. Il l'adressa à M. Collin de Vermont, avec qui il étoit lié d'amitié... M. de Vermont le plaça chez M. Restout : les grands principes qu'il reçut dans cette école paroissent avoir beaucoup contribué à développer les talens qu'il a depuis fait paroître : on peut même attribuer particulièrement à ses doctes leçons l'intelligence de la lumière et des ombres distribuées par grandes masses, et l'effet imposant qu'il a su donner aux grands tableaux qui sont sortis de son pinceau... Il fit un voyage à Rouen, où il fut chargé de plusieurs tableaux pour divers couvens des environs. Il en acheva quelques-uns à Paris, sous les yeux de M. Restout... Deshays désira recevoir des leçons de M. Boucher. M. Restout y consentit d'autant plus volontiers que lui-même venoit de mettre son propre fils sous la conduite de M. Boucher. En effet, quelque excellente que puisse être l'école d'un grand artiste, souvent il est avantageux, lorsque les yeux sont suffisamment ouverts, de voir la nature avec d'autres lumières, et, en quelque façon, sous de nouveaux aspects... Il fit (vers 1752) deux tableaux qui sont à Rouen, dont l'un représente l'*Annonciation* et l'autre la *Visitation de la Vierge*. On en fut assez satisfait pour lui confier les tableaux de l'église Saint-André de cette ville, qu'il se proposa de faire pendant son séjour en Italie... Il mourut le 10 février 1765, âgé de trente-cinq ans et deux mois. » (*Essai sur la vie de M. Deshays*, par Cochin (juin 1765), — *Œuvres diverses de M. Cochin*, t. II, p. 241. — Voyez aussi, sur Jean-Baptiste-Henri Deshays de Colleville, l'*Abecedario* de Mariette, et l'art. de M. Fontaine dans le *Nécrologe* de 1766, et p. 163 du *Nécrologe* de 1767.)

(1) Je trouve que le grand prix de peinture à l'Académie fut décerné, en 1715, à un artiste de ce nom de Wamps. Mais comment celui-ci serait-il venu se remettre à l'école d'un peintre plus jeune que lui ? Le Wamps de Lille, élève de Restout, ne serait-il point plutôt fils du grand prix de 1715 ?

(2) Ch. Monnet, né à Paris vers 1750, travaillait encore en 93. Il avait été agréé à l'Académie en 1765, comme peintre d'histoire, mais il ne fut jamais reçu académicien.

leurs succès. Nous en avons la preuve sous les yeux. M<sup>r</sup> Aubry (1), de cette ville, convient avec plaisir que son talent est l'ouvrage de M<sup>r</sup> Restout. M<sup>r</sup> de Lesseline, de la même ville, et M<sup>r</sup> Rupalley (2), de celle de Bayeux, quoiqu'ils aient moins suivi les leçons de ce maître que M<sup>r</sup> Aubry, n'oublient point qu'il leur a révélé les mystères de cet art.

« Un artiste du p<sup>r</sup> rang, quoique dans un genre différent, lui doit aussi les premiers éléments du dessin. Cet artiste, que son amour pour les lettres fait estimer des grands et des savants, est le célèbre M<sup>r</sup> Cochin. En gravant les chefs d'œuvres les plus rares, les copies que son crayon et son burin en multiplient sont elles mêmes des chefs d'œuvres.

« Que ceux qui se destinent à la peinture ne se figurent pas que pour obtenir une estime générale, il suffise de posséder les principes, l'intelligence et l'assiduité de M<sup>r</sup> Restout : il faut encore, comme lui, pratiquer les vertus. Dans tous les siècles, on admirera sans doute les merveilles qu'enfante le génie. Si leur auteur s'est distingué par des vertus, ses ouvrages en perpétuent le souvenir. Quand on considère la colonne de Trajan on se dit aussitôt que ce

(1) Cet Aubry, qui paraît appartenir si intimement à la ville de Caen, ne doit donc pas être confondu avec Étienne Aubry, de l'Académie royale, peintre de portraits, de genre et d'histoire, né à Versailles en 1745, mort en 1781. Le *Nécrologe* de 1782, qui lui consacre une notice, le dit bien nettement élève de M. Silvestre, maître de dessin des Enfants de France, d'autres ont dit qu'il était élève de Vien; mais personne ne lui a donné Restout pour maître. Nous n'avons ne connaître aucune œuvre d'Aubry de Caen.

(2) On ne trouve guère ailleurs le nom de ce Rupalley, si ce n'est dans le Catalogue du *Cabinet Paignon-Dijonval* (1810), où figure, n<sup>o</sup> 9394 des estampes, son portrait de P.-J.-C. de Rochechouart, évêque de Bayeux, gravé par J. Tardieu, en 1764. Bénard, auteur pourtant bien consciencieux de ce catalogue, disait Rupalley peintre de portraits, né à Rouen vers 1740. L'auteur de l'*Éloge* de Restout mérite évidemment plus de crédit, et d'ailleurs le portrait de l'évêque de Bayeux vient tout à fait à propos nous le certifier peintre bayeusain. Le libraire de Caen, M. Rupalley, est arrière-neveu du peintre élève de Restout.

prince fut le pere des peuples. Lorsqu'un auteur s'est deshonoré par des vices, ses chefs d'œuvres transmettent à la postérité le sentiment du mépris qu'il mérite, et que quelques vertus n'effacent point. La colonne de Trajan ne rappelle-t-elle pas que ce prince permit à ses lieutenants de persécuter les chrétiens qui ne lui avoient fait aucun tort ?

« Les vertus de M<sup>r</sup> Restout lui assurèrent l'estime universelle dont il a joui. Elles étoient douces, sociales, et consolantes : depouillées de cette austere misanthropie qui révolte toujours, parce qu'elle semble humilier tout ce qu'elle envisage, ses vertus étoient l'agrément de ceux qui le connoissoient. Avec beaucoup d'esprit et de justesse, il eut un caractere de sincérité, qui, comme l'observe l'auteur du *Journal des scavants*, est tres-rare parmi les gens de beaucoup d'esprit. Cette simplicité ne prit rien sur sa gayeté naturelle, et sur l'agrément de ses saillies : mais elle ne lui permit jamais de rien tenter pour sa fortune. Son desintéressement, vertu des ames simples, l'a longtems maintenu dans l'espece de médiocrité dans laquelle il a passé ses jours. Un rayon d'espoir s'offrit à son esprit. Ses talents lui méritèrent l'estime dont M<sup>r</sup> le duc d'Orléans, si connaisseur en merite, l'honora : cette estime fut accompagnée de promesses dignes de celui qui les fesoit. Elles demeurèrent sans exécution, par la mort de ce prince ; et M<sup>r</sup> Restout, qui les oublia presque aussitôt, n'a cessé de regretter la perte du protecteur le plus en état d'animer et de faire fleurir les arts.

« Négligé pendant une longue suite d'années, M<sup>r</sup> Restout ne se découragea jamais, et jamais on ne s'aperçut qu'il fut sensible à cet oubli. Les préférences que ses confreres pouvoient obtenir ne l'affectoient que pour partager leur satisfaction, et leur en faire les compliments les plus sinceres. Ils en étoient si persuadés qu'ils ne cessoient de lui demander ses conseils sur leurs ouvrages, et de les suivre.

Ils scavoient et personne n'ignoroit que le langage du deguisement et de la flatterie n'étoit pas son stile. Les eleves qui lui demandoient s'ils devoient concourir pour le prix étoient toujours contents de ses réponces, parce qu'elles étoient celles de la candeur. Celui auquel il promettoit sa voix étoit assuré qu'elle seroit celle de l'Académie. Celui auquel il avouoit avec la même franchise qu'il n'opinerait point en sa faveur, l'en remercioit encore ; parce qu'il étoit sur de mériter son suffrage en travaillant. Les esperances que suscite l'amour-propre sont un mal que la flatterie rend dangereux, mais que la candeur et la sincerité dissipent presque toujours.

« Extremement laborieux, M<sup>r</sup> Restout a peut-etre precipité sa carriere. Peut-etre aussi ne doit-il qu'à son assiduité les récompenses dont M<sup>r</sup> le marquis de Marigny, le Mecene des arts de ce siecle, l'a enfin gratifié. Du moins est-il certain qu'il ne doit qu'à cette assiduité le prétieux avantage de s'être soutenu jusqu'à la fin de ses jours. On le croyoit dans l'inertie de l'age, lorsqu'il offrit à l'admiration des connoisseurs le grand et magnifique tableau du Triomphe de Bacchus, qu'il avoit fait pour le Roy de Prusse, qui scait estimer les talents en philosophe, et les encourager en Roy (1). Dans l'exposition de 1763, ce vieillard parut avoir retrouvé la vigueur de sa jeunesse par les trois tableaux de grandeur colossale dont il orna le Sallon (2). Un d'eux

(1) « Ce tableau est de vingt-un pieds de large sur quatorze de haut. »  
(Note de l'auteur anonyme.)

(2) « Les tableaux du Sallon de 1763 sont : *Orphée descendu aux enfers pour redemander Euridice*, — *Esther évanouye en presence d'Assuerus, et le repas que ce prince donne aux grands de la cour*. Le premier est de dix-sept pieds huit pouces de large sur onse pieds de haut. Pluton et Proserpine, Eaque, Minos et Radamanthe, Clotho, Lachesis et Atropos, et les demons ailés qui amènent Euridice, sont peints avec tous les attributs qui les caracterisent. L'auteur a saisi l'instant où Pluton, attendri par les accens harmonieux de la lire d'Orphée, paroît prêt à prononcer un jugement sur lequel il paroît

étonna par la manière adroite et ingénieuse avec laquelle l'auteur avoit triomphé d'une forme ingrate : il étoit ceinturé par le haut.

« Si M<sup>r</sup> Jouvenet avoit fait voir que les infirmités n'ont pas toujours le droit d'affoiblir le talent, lorsqu'il est fondé sur les véritables principes, son illustre neveu, par tant de morceaux entrepris dans un âge où les hommes ordinaires ne tiennent presque plus à la vie que par les desirs, démontrait que les principes savent garantir le talent des atteintes de la vieillesse.

« Avant de cesser d'être, il a eu la satisfaction d'obtenir les eloges de son Roy, qui considéra longtems et avec plaisir le plat-fond de la bibliothèque de S<sup>te</sup>-Genevieve. Cette approbation d'un monarque dont les yeux sont habitués à voir les merveilles des artistes les plus celebres en tout genre, annonce combien M<sup>r</sup> Restout excelloit dans la partie des plat-fonds : on regrette avec raison qu'il n'y ait pas été plus souvent employé.

« Enfin, le premier de janvier dernier, dans la soixante-seizieme année de son âge, M<sup>r</sup> Restout a terminé une carrière passée dans les sentiments d'une religion pure et éclairée; comblé de gloire et orné de vertus, il termina sa carrière avec la resignation d'un sage et la confiance d'un juste. Il laisse un grand exemple à son fils, qui, parce que cet exemple sera toujours son modele, n'obtiendra que des succès. »

avoir consulté Proserpine. Les deux autres ont seize pieds de large sur neuf de haut. La composition de ces trois morceaux annonçoit que M. Restout étoit toujours animé par ce feu créateur des fruits du génie. Tout s'y prête à l'unité d'action : tout y est balancé et groupé : les lumieres distribuées par grandes masses, détachent de la toile, et font distinguer chaque figure. C'étoit à operer ce merveilleux effet que M<sup>r</sup> Restout excelloit. Bien des personnes moins instruites s'imaginoient qu'on pouvoit passer la main derrière ces figures si bien détachées. » (*Note de l'auteur anonyme.*)

Quand j'ai parlé de Le Tellier et des écrivains qui l'ont *découvert*, il en est un que je n'aurais point dû omettre, car celui-là tient beaucoup à l'honneur de « faire connaître au public cet élève et *neveu* du Poussin, qui a été oublié par tous nos historiens. » — C'est Gault de Saint-Germain, et voici en quels termes il parlait de notre peintre, p. 29 et 30 des *Trois siècles de la Peinture en France* : « Jean Le Tellier, qui se trouve porté sur le testament du Poussin, son neveu et son légataire universel, est un habile artiste nouvellement reconnu par d'excellents tableaux trouvés dans quelques églises de Normandie, sa patrie, lesquels ornent actuellement le Muséum de Rouen. Chez M. Le Monnier, peintre d'histoire, existant, natif de Rouen, à qui cette ville doit les soins d'un Muséum qu'il a enrichi de morceaux précieux, fruits de ses recherches, de son goût, et même de ses talents, j'ai vu de Le Tellier une *Adoration des bergers*, figures grandes comme nature, qui rappelle les leçons d'un grand maître. On y voit de belles imitations, des têtes d'une variété étonnante et une bonne exécution. Le coloris tire un peu sur le rouge briqueté. » Dans l'un des plus étranges catalogues de vente qui aient jamais été publiés en province, celui des *tableaux de diverses écoles composant le cabinet de feu M. Delamare, peintre à Rouen*, se trouve mentionnée de Le Tellier une « Vierge et l'Enfant Jésus à côté d'elle, tableau très-propre à décorer une chapelle. » Déjà la *Notice de tableaux des trois écoles composant le fonds de commerce de M. Marie dit La France (de Rouen), par M. George* (tableaux vendus à Paris les 23 et 24 mars 1838), décrivait comme faisant partie de cette collection une peinture de Le Tellier : « n° 94. La Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, qui repose sa tête sur son sein. »

L'année même où Jacques Restout publiait à Caen sa *Réforme de la Peinture*, un autre Caennais, nommé Germain, envoyait à Paris, au *Mercuré galant* (1), un assez long travail intitulé : *Des Peintres anciens et de leurs manières*, qui fut inséré dans l'*extraordinaire* du *Mercuré* (juillet 1681, p. 156 214). Cet article du sieur Germain, de Caen, n'a pourtant rien d'extraordinaire, si ce n'est que, par sa forme, il est l'un des premiers abécédaires qu'ait produits la bibliographie d'art. Mais n'admirez-vous pas la singulière simultanéité d'études qui donne naissance dans la même ville, et l'on peut dire dans le même jour, à deux Traités animés de la même passion pour la peinture antique? Passion toute de confiance, il faut bien l'avouer, car Restout ni Germain n'ont vu l'un ni l'autre les murailles encore enfouies d'Herculanum, ni même ces noces Aldobrandines qu'avait copiées le Poussin. J'ai peine à m'imaginer que ces deux Caennais, voués à des études si spéciales dans une ville où vingt érudits à peine s'intéressaient à leurs communes préoccupations, n'aient eu ensemble quelque commerce, et ne se soient échauffés l'un l'autre. J'insinuerai plus : Restout a épargné Germain dans sa série

(1) Nos compatriotes ne se doutent pas assez que c'est dans le *Mercuré galant* qu'il faut chercher la littérature bas-normande de ce temps-là : voir, sans sortir des premiers mois de 1681, l'Histoire de la médecine, par « le Philosophe inconnu de Coutance ; » — de nouvelles recherches savantes sur la médecine, par le même Germain, de Caen, auteur de l'article sur la Peinture qui nous occupe ; — un article « de l'Origine de la chasse, par M. Le Cesne, de Coutance ; » — un autre, « de l'Origine et de l'usage des masques, par M. Rault, de Rouen, » et l'innombrable kyrielle de madrigaux signés de noms normands que font éclore chaque mois les énigmes proposées par le *Mercuré*.

de portraits grotesques ; donc celui-ci devait être de ses amis. Et cependant quelle estime et quelle amitié voulez-vous que Restout ait eue pour un cabaliste qui répétait bonnement d'après le bruit courant l'éloge de Michel-Ange, du Parmesan, des Bassans, de Rubens et de Caravage ?

Le pauvre Germain n'avait point d'ailleurs de grandes prétentions : « Ce n'est point pour porter jugement, dit-il, que j'ay dressé ce petit Traité touchant la prééminence et les manières des plus fameux peintres de l'antiquité. L'ordre alphabétique est tout ce que j'y observe, laissant juger, à qui s'en voudra donner la peine, lequel d'entre tous ceux que je rapporte a droit d'estre estimé le meilleur et le plus habile... » Et quand il a puisé dans Pline et dans Quintilien, dans Suidas et dans Ælien, dans Lucien et dans Plutarque, les anecdotes de son petit dictionnaire, le brave Caennais, tout sincère, conclut par ces lignes : « Voilà ce que le loisir et le peu d'auteurs que j'ay lus, m'ont permis d'écrire sur les manières particulières de quelques-uns des plus fameux peintres de l'antiquité. Comme la question proposée ne parle que d'eux (le travail de Germain avait, en effet, été inspiré par l'une des questions proposées, suivant l'usage, dans le *Mercure* de janvier 1681, p. 388 : Lequel des Peintres anciens est estimé le meilleur, et par quelle raison, avec une description des manières des plus fameux Peintres), je ne me suis point mis en peine de consulter les livres sur les manières de ceux qui ont paru en Italie depuis que l'art de la peinture a quitté la Grèce pour s'y venir établir. Le célèbre Jean Cibamus (*lisez* Cimabue) est celui qu'on dit avoir commencé à le remettre dans son premier lustre en cette plus noble partie de l'Europe vers l'an de salut 1240, les Italiens, avant luy, ne s'estant servis que de peintres Grecs pendant un fort grand nombre d'années. De l'école de ce Jean Cibamus, ainsi que d'une féconde pépinière, sont sortis les plus



habiles peintres qui ayent parus dans le monde depuis la descente des Barbares en Italie. On compte entr'eux le fameux et renommé Michel-Ange, Florentin, que plusieurs font non-seulement aller de pair avec Apelles, mais mesme le surpasser en plusieurs choses. (Ah ! Germain, vous avez lu Pline et Vossius, mais vous n'avez pas lu M. de Chambray.) La pièce par laquelle on veut qu'il se soit rendu le plus recommandable, c'est son Jugement dernier ; comme Raphaël d'Urbain par son Banquet des Dieux, André de la Montagne (c'est Mantegna), par son Triomphe, etc. On fait encore beaucoup de mention d'Antoine le Couroyeur (c'est sûrement le Corrège) dit le Titien (ici nous croyons à une faute d'impression et nous lisons « du Titien »), de Sébastien de Venise, de Jules Romain, d'Antoine le Couturier (probablement André del Sarte), de Bandinel, Florentin, d'André Mantinée (encore Mantegna) et de quantité de semblables, qu'on peut voir dans *Vossius*, lib. de 4 *Artibus Popularibus*, cap. 5, de *Graphice*, sive de *Arte pingendi*. — Entre les manières particulières où l'on tient que les peintres modernes ont le plus excellé, on fait état particulièrement de l'invention et hardiesse du Parmésan, des nuits du Bassan, du profil de Michel-Ange et du coloris de Raphaël ; parce que ce sont, dit-on, comme les quatre éléments et les plus belles et plus nobles idées d'un peintre parfait. D'autres, particularisant davantage, disent que le Titien a esté grand coloriste, que Raphaël d'Urbain a excellé dans le dessein, les Caraces dans l'expression, Michel Caravage dans la copie après le naturel, Léonard Davincy dans l'anatomie, Rubens dans l'histoire et dans le lustre, La Hire dans les proportions, et ainsi du reste. » — O le singulier pinacographe que ce Germain, qui connaît La Hyre et ses grandes études de la perspective, et qui ne paraît pas se douter que ni M. Poussin, ni M. Le Tellier de Vernon aient été de ce monde ! Est-il vraiment aussi inno-

cent qu'il en a l'air. Il me semble qu'il sent le De Piles d'une lieue. — Quoiqu'il en soit, ne peut-on croire que le petit *Traité de Germain, de Caen, sur les Peintres anciens*, ait eu quelque corrélation avec les traductions de Jacques Restout, dont nous parlerons plus tard, du *de Pictura Veterum* de *Junius* et du *Pausanias*, ou n'ait été le germe de ces laborieuses traductions (1)?

Seize ans plus tard, un horloger graveur de cette même ville de Caen écrivait, à ses heures, sur la peinture de portraits, quelques pages assez curieuses, dont nous devons connaissance à un recueil publié à Caen en 1741, sous le titre de *Trésor de littérature préservé de la destruction et consacré à la postérité par Daniel Saint, prêtre de Saint-Jean de Caen*. (Ce Daniel Saint doit être assurément quelque oncle de l'autre Daniel Saint, l'illustre miniaturiste de notre siècle, né, comme on le sait, bien près de Caen, à Saint-Lô, en 1778.) Quant à « M. Marin Estienne, horloger, graveur et homme de lettres de notre ville (de Caen). (2) » sa *Lettre sur les Portraits* porte pour date le 10 octobre

(1) L'éditeur des *Œuvres diverses de M. Cochin* (Paris, 1771, tome II, p. 125-172), a donné une édition nouvelle de l'opuscule de Germain de Caen, motivée par les notes que Cochin y avait ajoutées en 1760. Il faut entendre comme le secrétaire de l'Académie royale de Peinture traite de haut les naïves anecdotes des anciens sur leurs artistes. C'est presque le ton de Voltaire s'évertuant sur la Bible. On voit bien que Cochin a dessiné le frontispice de l'*Encyclopédie*.

(2) La seule œuvre que je trouve à mentionner de ce Marin Estienne, horloger, graveur, de la ville de Caen, est le portrait de M. de Segrain; pour inscrire sous ce portrait gravé, le P. Sanadon, jésuite, fit les vers suivants :

Dum vates raptum lugent sine fine Segræssum,  
Divini Stephanus scalpserrat ora viri.  
Vidit ubi hæc Phœbus : Stephano jam cedimus, inquit,  
Absolvit luctus ista tabella meos.

Que l'on traduise par ceux-ci :

Poètes, qui poussez d'inutiles regrets,  
Venez à ce portrait reconnaître Segrain.  
Étienne le grava, Phœbus en vit les charmes :  
Étienne sut, dit-il, mettre fin à nos larmes.

1697. Il était mort depuis 1700 dans un âge assez avancé. Plusieurs citoyens se souvenaient encore de son mérite. Cette lettre est le seul ouvrage que Daniel Saint eût à donner de la composition de Marin Estienne. « Il est certain que cet homme de lettres n'en a pas fait pour un seul. Mais où les trouver ? Le commerce d'étude et d'amitié qu'il entretenait avec monsieur Charles Gauthier sieur Des Jardins, prêtre de Saint-Pierre, et zélé académicien, mort en 1714, me fait justement soupçonner qu'on pourrait les découvrir parmi ses manuscrits conservés dans la Bibliothèque du clergé de cette église. » Je donnerai quelques fragments de cette *Lettre de M. Estienne, horlogeur de Caen, sur les Portraits*. On verra quelle était, sur cette grave partie de l'art de peindre, l'opinion des contemporains compatriotes de Robert Tournières :

« C'est un usage très-louable d'avoir le portrait d'une personne de vertu pour laquelle on a de l'estime, ou de ceux qui nous sont liés par le sang, ou par une sincère et étroite amitié, afin d'en conserver la mémoire, et les ressusciter, pour ainsi dire, et les faire revivre après leur mort ; ou se les rendre présents lorsqu'ils sont éloignés, et parce que ces images retracent dans notre imagination l'idée qui s'en efface peu à peu, et rechauffent en même temps notre affection. Je dirai que cet usage est non-seulement nécessaire pour entretenir l'amitié, mais encore pour conserver l'idée des hommes illustres ou de ceux qui se sont rendus recommandables dans la science et la vertu, afin de les faire connoître à la postérité comme des exemples à imiter, au lieu que les méchants doivent être effacés pour jamais de la mémoire des hommes. Les portraits sont donc nécessaires pour nous conserver l'idée de nos amis, c'est pourquoi une des principales choses est d'en attraper bien la physionomie et la passion dominante, qui est comme le caractère particulier de chaque personne qui les distingue

et les fait connoître et en marque les différences. Entre toutes les manières de faire des portraits, la meilleure est la peinture; aussi je crois que l'on s'en est servi de tous temps, mais ce qui est cause qu'il ne nous en est pas resté des anciens, c'est qu'ils n'avoient pas l'usage de la peinture à l'huile, qui ne s'est découvert que depuis deux siècles... La peinture est plus vivante et imite mieux la nature, soit buste, demi-corps ou le corps entier, que toutes les bosses et bas-reliefs les plus parfaits. Car, outre le coloris que les autres manières ne nous sauroient donner qui exprime les diverses teintes des visages, ce qui procède du tempérament et de la manière dont le sang se répand plus ou moins au dehors, c'est qu'elle nous exprime mieux la physionomie et la passion dominante, qui est, ainsi que nous l'avons dit, le caractère particulier... Pour l'expression des passions, l'on peut dire que le visage est le théâtre où elles se font paroître. Mais comme elles partent des divers mouvements de l'âme, les yeux en sont les plus fidèles interprètes, c'est pourquoi on les appelle les miroirs de l'âme et les fenêtres du cœur, et l'on peut dire que la bouche en est la porte, puisque c'est par elle que l'âme communique au dehors ses sentiments les plus cachés... Pour le nez, c'est une partie qui sert beaucoup à la physionomie; il y en a de trois manières plus particulières les unes que les autres. La première est le nez aquilin, celui-ci marque ordinairement un esprit vif et qui a de la fierté, le long marque de l'amitié et le camus de l'inconstance, et l'on peut dire en général que le nez bien fait et bien proportionné donne autant de bonne grâce à un visage qu'un difforme le défigure... Et par-dessus toutes ces choses, il y a je ne sais quelle grâce dans certaines personnes qui charme et qui imprime de l'estime dès leur premier aspect, et ce qu'on appelle avec bien de la raison ce je ne sais quoi, car il ne vient point absolument de la régularité des parties, ni de

cette belle symétrie qui forme une parfaite beauté, mais c'est comme un rayon de l'âme qui s'épand au dehors et qui va frapper le cœur; ce sont certains mouvements animés d'un beau feu et qui ont, encore une fois, tant de grâce qu'ils charment les plus insensibles, et c'est enfin ce que les plus habiles peintres ont bien de la peine à attraper. Les anciens, pour exprimer la beauté d'un jeune homme, vouloient que les yeux fussent vifs et bien ouverts, les sourcils hauts et petits, le nez aquilin et carré par le bas, la bouche petite, les dents blanches et bien rangées, les lèvres vermeilles et bien élevées, le menton rond ou quarré, les joues pleines, teint fin, blanc et vermeil, enfin toutes les parties bien formées dans une parfaite ovale, et un aussi beau visage devoit être accompagné de cheveux blonds et bouclés, parce que cette sorte étoit recommandable parmi eux : et, en effet, les cheveux ont toujours été regardés, parmi les personnes d'esprit et de bon goût, comme un ornement très-agréable et aussi nécessaire pour accompagner un beau visage que les rayons le sont au soleil... Ces règles générales de beauté étoient appuyées sur les mesures qu'ils avoient choisies et déterminées pour donner une belle proportion à toutes les parties du corps, telle qu'est celle de l'Apollon du Vatican et du Méleagre... Pour faire des portraits, il est à propos qu'un peintre, pour être capable, les sache parfaitement... Et c'est ce rapport qu'ont les jeunes et belles personnes avec cette régularité que donnent les règles qui est la cause qu'un peintre a plus de difficulté à en marquer la différence, ce qui ne se rencontre pas dans les vieillards qui ont des rides et de la barbe, ou des hommes laids, qui ont de la difformité ou des touches fortes. Outre ces marques fortes, qui aident à distinguer les visages, la différence des cheveux naturels contribuoit encore beaucoup à ces sortes de distinctions avant l'usage des perruques, soit par leur couleur ou leur longueur, ou

leur différente manière de frisure. Mais aujourd'hui l'usage des perruques est devenu si universel, que toutes ces différences de couleurs sont confondues sous une même livrée ; car ces ornements artificiels rendent presque toutes les coiffures égales. Il est vrai que la tête ne fut jamais mieux ornée qu'elle est aujourd'hui, et je ne crois pas que les perruques dont parlent Pétrone et Suétone, ni celle que portoit l'empereur Othon eussent rien d'égal, car on est arrivé dans un degré de perfection qui fait honte à la nature, soit qu'elles soient à l'espagnole ou à boucles, il faut avouer que l'on n'a jamais rien fait de plus charmant pour ces sortes d'ornements, non plus que les habits d'aujourd'hui, qui sont tout à fait galants et rendent la taille dégagée avec beaucoup de grâce. Il y a deux choses à observer dans les habits aussi bien que dans les bâtiments : savoir la commodité et la beauté. Pour la commodité, elle ne fut jamais plus grande que dans la disposition qu'on leur donne aujourd'hui... Ils sont à peu près de la figure de ceux des chevaliers romains, lesquels étoient les plus agréables qu'on ait jamais portés. Les anciens peintres et sculpteurs distinguoient encore leurs portraits par la différence des habits, et cette différence des habits marquoit aussi la différence des conditions. Mais ceux d'aujourd'hui les confondent dans les ondes d'une pièce d'étoffe ou quelque robe de chambre à la négligence, sur laquelle ils campent une tête, en sorte que le marquis, le chevalier, ou le magistrat portent les mêmes livrées et les mêmes ornements que le marchand ou le plus simple ouvrier, et toutes ces conditions sont confondues sous les mêmes apparences, et cet usage n'ayant point d'autre fondement que le caprice de quelques peintres, il sera blâmé un jour à venir par tous les sages, qui seront amateurs d'étudier la subordination des personnes de ce siècle. Je dirai encore qu'outre la physionomie, l'expression des passions qui marquent la vie et don-

nent la grâce à un portrait, aussi bien que les cheveux et les habillements, il y a encore une circonstance qui en donne beaucoup, c'est de donner une belle attitude aux portraits ; celle-ci aide beaucoup à les perfectionner, mais on la doit donner suivant les conditions, par exemple celle d'un maréchal de France, qui doit tenir un bâton à la main et être armé en homme qui commande les armées avec un air fier, ne conviendrait pas à un docteur, qui doit être dans sa bibliothèque, appuyé sur sa table ou sa chaise, un livre à la main ; ni celle d'un magistrat avec celle d'un courrier qui bat la campagne, parce que ces différentes conditions demandent différence d'attitudes et d'habillements, afin de marquer les distinctions nécessaires dans les portraits, malgré l'usage corrompu de ces derniers temps... »

Vous venez de lire à peu près tout ce qu'on ait écrit en théorie sur les beaux-arts en Basse-Normandie durant les deux derniers siècles, la plupart des savants hommes de ce pays-là n'ayant entendu parler de la peinture (je vous l'ai dit) que par le fameux chapitre de Pline, ou, moins que cela, par Plutarque et Rollin, ainsi qu'il est trop facile de le voir par le discours sur la naissance et le progrès des sciences et des arts de Porée, curé de Louvigny, frère du célèbre Père Porée, le poète comique latin, discours inséré dans les *Nouvelles littéraires* de Caen (1744) et où l'on trouve pourtant ce cri d'orgueil patriotique : « A quel degré la gloire des beaux-arts n'est-elle pas montée dans ces derniers siècles ? Quels chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture une noble et utile émulation n'a-t-elle pas produit depuis un siècle ? Si la France n'a pas encore surpassé l'Italie, elle a égalé la Flandre, et donné des concurrents aux grands maîtres que l'une et l'autre ont tant vantés. Que peut-on même nous opposer qui approche de l'art d'employer la laine et la soie avec une délicatesse qui égale presque celle du pinceau ? (Manufacture des Gobelins). »

M. Jules Renouvier, dans son beau et excellent livre *des Types et des Manières des Maîtres Graveurs, XVI<sup>e</sup> siècle*, (Montpellier, 1854), p. 213, a étudié, jugé et loué les « *Termes d'hommes et de femmes* de Hugues Sambin, dessinés dans ce caractère de grandeur sombre que Michel-Ange avait créé. On disait à Dijon que le petit Hugues ou Huguet (il était fort petit de taille) avait été l'élève et l'ami de Michel-Ange. » Nos lecteurs connaissent sur ce point nos réserves ; mais nous sommes pleinement d'accord avec M. J. Renouvier, quand il ajoute : « Il est certain qu'il avait profondément étudié ses ouvrages ; on ne trouverait pas dans l'école italienne un dessinateur qui rende avec plus de crânerie des Grâces ou des Satyres en cariatides. »

---



## INDEX DU TOME TROISIÈME.

---

NICOLAS QUANTIN, de Dijon . . . . .	5
GABRIEL REVEL et JEAN REVEL. . . . .	17
HUGUES SAMBIN, de Dijon. . . . .	29
JEAN DUBOIS, sculpteur dijonnais. . . . .	41
CHARLES ERRARD le père, peintre, né à Bressuire. . . . .	55
JACQUES RESTOUT. — Premiers essais de la Théorie de l'Art en France.	73
La Réforme de la Peinture. . . . .	75
Le Songe énigmatique sur la Peinture universelle. . . . .	105
L'Idée de la Perfection de la Peinture. . . . .	110
Description d'un exemplaire de ce livre, et observations sur une lettre du Poussin. . . . .	116
M. de Chambray et ses frères MM. de Chantelou. . . . .	124
Comment fut publié en France le Traité de Léonard de Vinci sur la Peinture. — Trichet du Fresne et Chambray; Errard et Poussin. .	158
Chambray dédie au Poussin sa traduction du Traité de Léonard. .	146
Quelques mots sur le cabinet de peintures du Cavalier del Pozzo. .	149
Où est la copie manuscrite du Traité de la Peinture de Léonard, ornée des dessins de Nicolas Poussin. . . . .	155
Quelles écrivains reçut M. de Chambray pour avoir publié le Traité de Léonard, et que pensait le Poussin de ce Traité. — Les espiè- geries de maître Abraham Bosse. . . . .	161
Felibien rêve, lui aussi, de publier le Léonard. . . . .	168
Les papiers de Léonard. . . . .	175
Des observations du Poussin sur la Peinture et des Conférences de l'Académie royale. . . . .	185

De la mode, au dix-septième siècle, de mesurer les statues antiques :

Poussin la favorise. . . . .	195
Les Chantelou et Le Bernin. . . . .	204
Felibien et De Piles; — les Poussinistes et les Rubenistes. . . . .	215
Moralité. . . . .	244
Où allaient Chambray et Jacques Restout. . . . .	247
La famille des Restout. . . . .	257
Et enfin Jacques Restout. . . . .	275
Conclusion. . . . .	282
APPENDICE. . . . .	289



